JUN 12 1922

EDWARD G. WARREN.
Princeton, New Jersey

Vom Organismus der Sprache

und

Von der Sprache des Dichters

Zur Systematik der Sprachprobleme

Von

Margarete Hamburger

Preis 26.—

Leipzig ▫ Verlag von Felix Meiner ▫ 1920

Digitized by Google

Wort und Seele

Eine Untersuchung über die Gesetze in der Dichtung. Von Hellmuth Falkenfeld. 1913. 132 Seiten. Preis M. 2.50

Führwahr, das Buch ist tief aus dem Herzen unserer Zeit geschrieben und spricht bewußt Gedanken aus, die vielfach bereits unbewußt oder als Sehnsucht in dem Schaffen und Werden der Gegenwart leben. *Leipziger Tageblatt.*

Das Kunstwerk als Organismus

Ein ästhetisch-biologischer Versuch. Von Prof. Dr. Wilhelm Waetzoldt. 1905. 55. Seiten. Preis M. 2.—

W. sucht, kühn und unternehmend, die Theorie vom organischen Kunstwerk bis in ihre letzten Konsequenzen zu verfolgen; er berücksichtigt, was die Naturwissenschaft von dem Begriffe Organismus zu sagen hat, und wendet es auf das Kunstwerk an. Es ergibt sich ihm auf diesem Wege eine Biologie des Kunstwerks, des werdenden wie des gewordenen, die manches Bestechende in sich birgt. *Deutsche Literaturzeitung.*

Drei Goethe-Vorträge

Von Stephan Waetzoldt. Die Jugendsprache Goethes. — Goethe und die Romantik. — Goethes Ballade. 3 Vorträge. 2., vermehrte Auflage. 1903. 78 Seiten. Preis M. 1.60

Die klassische Walpurgisnacht

Von Veit Valentin. Eine literarhistorisch-ästhetische Untersuchung. Mit Einleitung über des Verfassers Leben von J. Ziehen. 1901. XXXII, 172 Seiten. Preis 5.40

Wir empfangen hier über jene Abschnitte des zweiten Faust, deren hergebrachte Auffassung an Klarheit am meisten zu wünschen übrig ließ, ungemein sorgfältig erwogene selbständige Erläuterungen, die mit dem nötigen wissenschaftlichen Apparat auf das allmähliche Werden der Faustdichtung eingehen und unter Bedacht auf manche wiederholte Änderungen des Dichterplans vor allem darin ihre Echtheit erweisen, daß sie mit geistigem Blick und ästhetischer Würdigung das einheitliche Ganze erfassen und erhellen. *Allgemeine Zeitung.*

Die Analogie im volkstümlichen Denken

Eine psychologische Untersuchung. Von L. William Stern. 1893. IV, 164 Seiten. Preis M. 3.—

Die Philosophie des Als Ob

System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche. Von Hans Vaihinger. 5. und 6., durchgesehene Auflage. Gr.-Oktav. XXXVI, 804 Seiten. Preis M. 24.—, auf holzfreiem Papier in vornehmem Geschenkband M. 46.—

In einer grandiosen Synthese erfaßt dieser geniale Forscher das Wesen des Denkens als ein Mittel zur Bewältigung des Lebens. Diese tiefe Konzeption war nötig, uns ganz mit den Kunstgriffen unseres Denkens vertraut zu machen und ist eine Einsicht, die unsere Weltanschauung entsprechend umgestalten wird. *Alfred Adler in „Zeitschrift für Psychoanalyse".*

Teuerungsaufschlag des Verlages 150 %

VERLAG VON FELIX MEINER IN LEIPZIG

Digitized by Google

Vom
Organismus der Sprache
und
von der Sprache des Dichters.

Zur Systematik der Sprachprobleme.

Von

M. Hamburger

Verlag von Felix Meiner in Leipzig
1920

Digitized by Google

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

Einleitung 3

Ausführung:

A. Über einige Theorien zur allgemeinen geschichtlichen Entwicklung der Sprache.

I. Ursprung der Sprache.

1. Ursprungstheorien.

a) Offenbarungstheorie (Hamann) 6

b) Besonnenheitstheorie (Herder) 8

c) Emanationstheorie (Humboldt) 12

d) Jacob Grimms kritischer Standpunkt 16

2. Genesis der Sprache:

W. Wundt,

a) Psychologische Grundlage 19

b) Willens- oder Wahlhandlung 20

c) Sprache Werk des Volkes oder des Einzelnen . . . 22

d) Freiheit und Gebundenheit 23

e) Wiederholung oder sprachliche Neuschöpfung . . . 24

f) Innere Sprachform 27

g) Sprachelemente:

Der Laut 29

Die Metapher als sprachbildendes Element . . . 31

Zusammenfassung 33

II. Zur Geschichte des Sprachwandels 34

1. Entwicklungsstufen 35

2. Nationale Entwicklung 41

a) Idiom 42

b) Übersetzung 45

c) Fremdwort 46

3. Volksdichtung 48

Zusammenfassung 49

B. Zur ästhetischen Geltung der Sprache.

I. Ästhetische Merkmale der Sprache im allgemeinen 50

1. Die Metapher 51

a) Anschaulichkeit der Metapher 52

b) Bewußte oder unbewußte Entstehung der Metapher 55

c) Steigerung der Sprache durch die Metapher 56

2004

764188

Digitized by Google

Seite

2. Der Vergleich (Gleichnis) 58
3. Synonyma. 60
4. Rhythmus und Reim 65
a) Prinzip des Rhythmus 65
b) Entwicklung des Rhythmus 69
c) Der Reim 69
d) Freie Rhythmen. 70

Zusammenfassung.

II. Die Bedeutung von Gefühl und Reflexion in künstlerischer Sprachform 73
1. Denken und Dichten.
a) Sinnliche Elemente bei der Begriffsbildung 74
b) Beziehungstätigkeit der Sprache 77
c) Wahrheitsgehalt der Sprache 78
d) Ästhetische Elemente in der Begriffssprache 79
2. Die Rede 80
3. Der Stimmungston der Sprache 85
a) Stimmungston als Klang oder Farbe.
b) Sprachelemente: Laut und Wort 86
c) Dichterische Bedeutung des Stimmungsgehaltes . . 91

Zusammenfassung 92

C. Die Sprache des Dichters.

I. Ästhetische Merkmale der individuellen Dichtersprache. 94
Einleitung: Grundlegender Unterschied zwischen poetischer und Prosasprache 94
1. Die individuelle Dichtersprache als Problem 97
a) Charakter des Dichters 98
b) Dichterkraft 99
c) Dichtersprache individuell und allgemein zugleich . 100
d) Neuschöpfung und nationale Gebundenheit 102
e) Urbedeutung 106
f) Archaismen und Dialektdichtung 108
2. Das Problem der Harmonie 111
3. Schmuck der Sprache 115
a) Tonmalerei 115
b) Das schmückende Beiwort 119
c) Beschreibung als ästhetisches Mittel. 124
d) Die Metapher 127
e) Das Symbol 133
f) Das Zitat 134
4. Denken und Dichten in der Dichtersprache.
a) Das Anschauliche und das Geistige in der Sprache 135
b) Zur Metaphysik der Sprache 140

Zusammenfassung 145

Digitized by Google

Seite

II. Sprachliche Leistung des Dichters in ihrer Vollendung 145
1. Das Wesen des Stils 145
a) Die stilbildenden Merkmale im allgemeinen 147
aa) Stil des Dramas 147
bb) Stil des Epos 149
cc) Stil des Romans 150
dd) Stil der Lyrik 152
b) Der Rhythmus 158
aa) Alte deutsche Verse 160
bb) Der antike Vers im Deutschen 160
c) Die Hauptstilarten:
aa) Idealistisch und realistisch 170
bb) Kunstgewerbliches Mittel 173
d) Subjektive Eigenschaften des Stils 173
aa) Charakter 173
bb) Zweckbestimmung des Werkes 176
e) Redefiguren:
künstlerische Apperzeption 176
2. Das Genie 182
Schluß 187

Digitized by Google

Literaturverzeichnis.

Bernhardi, Aug. Ferdin., Sprachlehre, 2. Teil: Angewandte Sprachlehre. Berlin 1801.

Biese, Alfred, Die Philosophie des Metaphorischen. Hamburg und Leipzig 1893.

Brentano, Das Genie. Cotta 1887.

Bouke, Die Sprache Goethes.

Cohen, Hermann, Ästhetik des reinen Gefühls. Berlin 1912.

Dessoir, Max, Ästhetik und Allg. Kunstwissenschaft. Stuttgart 1906.

Dilthey, Wilh., Die Einbildungskraft des Dichters. Philosoph. Aufsätze (Zeller gewidmet) 1887.

Elster, E., Prinzipien der Literaturwissenschaft, Bd. 1. Halle 1897.

Erdmann, Karl Otto, Die Bedeutung des Wortes. Leipzig 1900.

—, Der Nebensinn der Worte (Kunstwart I, Bd. II).

Fiedler, Conrad, Der Ursprung der Künstlertätigkeit. Leipzig 1887.

Gerber, Gustav, Die Sprache als Kunst. 2. Aufl. Berlin 1885.

Grimm, Jacob, Kleinere Abhandlungen, Bd. I. Berlin 1864.

—, Über den Ursprung der Sprache.

Gundolf, Friedr., Goethe, 4. Aufl. 1918.

Hamann's Schriften, herausg. v. Friedr. Roth und Gustav Ad. Wiener, 8 Teile. Berlin 1821—43.

Herder, Joh. Gottfr., Über den Ursprung der Sprache. Sämtliche Werke: Zur Philosophie und Geschichte, 2. Teil. Cotta 1806.

Hebbel, Friedr., Gesammelte Schriften, Bd. II. Über Gleichnisse Seite 73 f. Hist.-kr. Ausg., besorgt von Rich. Maria Werner. Berlin 1904.

Herrmann, Helene, Die Erscheinung der Zeit im lyrischen Gedicht. Ästhet. Kongreß Berlin.

Heusler, Andreas, Zur Geschichte der Altdeutschen Verskunst. Breslau 1891 (Germanist. Abhandl. Heft 8).

—, Über germanischen Versbau. Berlin 1894.

—, Deutscher und antiker Vers. Straßburg 1917.

Hildebrand, Rudolf, Gesammelte Aufsätze und Vorträge zur deutschen Pilologie und zum deutschen Unterricht. Leipzig 1890.

Holz, Arno, Revolution der Lyrik. Berlin 1899.

v. Humboldt, Wilh., Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung. Berlin 1836.

Kant, Immanuel, Kritik der Urteilskraft. Herausg. von Kirchmann. Berlin 1869.

Marty, Anton, Untersuchungen zur Grundlegung der allgem. Grammatik und Sprachphilosophie, Bd. 1. Halle 1908.

—, Über subjektlose Sätze (Vierteljahrsschr. f. wissenschaftl. Philosophie, Bd. 8 S. 294).

Digitized by Google

Marty, Anton, Die Sprache nach der geschichtlichen Entwicklung des Farbensinns.
—, Über Befähigung und Berechtigung der Poesie zur Schilderung von Farben und Formen (Vierteljahrsschr. f. wissenschaftl. Philosophie, 1879, S. 130 ff.).
Mauthner, Fritz, Beiträge zu einer Kritik der Sprache, Bd. I u. II.
Meyer, Th. A., Das Stilgesetz der Poesie. Leipzig 1901.
Paul, Hermann, Prinzipien der Sprachgeschichte. 4. Aufl. Halle 1909.
Schlegel, A. W., Vorlesungen. Berlin.
Schuchardt, Hugo, Romanisches und Keltisches. Gesammelte Aufsätze. Berlin 1888.
Spranger, Eduard, Wilhelm v. Humboldt und die Humanitätsidee. Berlin 1909.
Steinthal, H., Die sprachphilos. Werke Wilh. v. Humboldt's. Berlin 1883/84.
Unger, Rudolf, Hamann's Sprachtheorie im Zusammenhange seines Denkens. München 1905.
Voßler, Grammatik und Sprachgeschichte (Logos Bd. II).
—, Über Wirklichkeitsgehalt und Wahrheit des sprachlichen Ausdrucks.
Wassermann, Jacob, Die Kunst der Erzählung. Berlin 1904.
Wundt, Wilhelm, Völkerphilosophie, Bd. I. Die Sprache, 2. Teil, 3. Aufl. 1911/12.

Digitized by Google

Digitized by Google

Vom Organismus der Sprache und von der Sprache des Dichters.

Zur Systematik der Sprachprobleme.

Digitized by Google

Digitized by Google

Einleitung.

Das Vorhandensein der Sprache kann als geschichtlicher Beleg für den Begriff der Menschheit und Menschheitskultur genommen werden; nicht nur in dem empirischen Sinne, daß für die Entwicklung und den Bestand der Kultur die Sprache von grundlegender und ausschlaggebender Bedeutung ist, sondern als prinzipielle Anerkennung einer kulturschaffenden Anlage. In diesem Sinne wird die Sprache vielfach als Objekt im allgemeinsten Sinne behandelt. Die Fähigkeit zur Sprache ist danach eine spezifische Anlage der Gattung Mensch und Beweis für eine Steigerungsfähigkeit der Kultur ins Übermaterielle, etwas die bloße Bedürfnisbefriedigung Überragendes, ein Geistiges, ein Vermögen zur Hervorbringung der Kultur. Unter diesem Gesichtspunkt wird die Sprache, als Werkzeug der Kultur als eine Steigerung des Menschen über sich selbst hinaus mit dem Menschheitsgedanken identifiziert und die Sprachbetrachtung darum auch in der Zeit des Weltbürgertums kosmopolitisch orientiert. Der Philosoph des Neu-Humanismus an der Wende des 18. Jahrhunderts, Wilh. von Humboldt, wird zugleich zum Begründer einer spekulativen Sprachphilosophie. In ihr findet der Humanitätsgedanke seine zugleich vertiefte und prägnante Anwendung. „Die Sprache entspringt aus einer Tiefe der Menschheit, welche überall verbietet, sie als ein eigentliches Werk und als eine Schöpfung der Völker zu betrachten." Danach ist die Sprache eine unerklärliche Selbsttätigkeit und nicht das Erzeugnis einer Tätigkeit, „eine unwillkürliche Emanation des Geistes"[1]).

Sprache als solche ist ein Begriff, der nur zu vergegenständlichen ist an dem Bestand der vorhandenen, d. h. der Nationalsprachen.

So wie die Kultur ein Ergebnis vieler zusammenwirkender Kräfte ist, die sich wechselseitig steigern, so ist auch die Sprache auf eine Tendenz des Menschen zurückzuführen, die ihn aus der Vereinzelung heraustreibt und erst in einer geschichtlichen Gemeinschaft seine schöpferischen Kräfte zur Entfaltung bringt. Die zwingendsten Ge-

[1]) Wilh. v. Humboldt, Sprachbau und geistige Entwicklung.

Digitized by Google

meinschaftsbildungen aber sind die Völker und Nationen. Wie nur innerhalb dieser Gebilde ein lebensvolles Dasein möglich ist, so wird auch die Sprache notwendig Nationalsprache. Als solche ist sie Zusammenschluß und Abgrenzung zugleich. In einer Zeit höchst gesteigerten Nationalbewußtseins und nationalen Empfindens, da ungeheure Dinge geschehen zur Verteidigung nationalen Bestandes und nationaler Kultur, geht es über das bloße theoretische Interesse hinaus, diese Eigenart des Volkstums an der Sprachentwicklung zu beobachten und zu verfolgen und daraus zu erkennen, wie die Sprache zum Abdruck des Geisteslebens eines Volkes wird. Die Enwicklung und Ausbildung der Kultur findet an der Entwicklung der Sprache ihr Spiegelbild. So bietet das Studium der letzteren die beste Handhabe für die Kenntnis jener. Zugleich bieten die herrschenden Tendenzen der Kultur die Voraussetzung für die Theorien, die in bezug auf die Entstehung und das Wesen der Sprache aufgestellt worden sind.

Die Kultur ist die Einheit geistiger Güter und Lebenswerte. Dadurch bildet sie das Reich der Geltungen und Werte. Die Sprache ist in diesem Reich ein besonderer, selbständiger Wert. Denn über ihre praktische Bedeutung im alltäglichen Leben hinaus offenbart sich ihr Sinn am kraftvollsten in der Kunst; d. h. die Sprache des Dichters deckt am klarsten den Sinn und Wert der Sprache auf, die stets — und nicht zum mindesten schon in ihren Anfängen — eine Erhebung über den bloßen Nützlichkeitswert eines Verständigungsmittels war. Wie die Sprache die allgemeine Kultur eines Volkes und einer Zeit widerzuspiegeln vermag, so kann sie im Besonderen ein Reflex des gesteigerten Lebens der Individualität werden. Eine solche Aufgabe wird der Sprache von der modernen Wissenschaft gewiesen. Dafür mag ein Wort von typischer Bedeutung als Beleg dienen. „Man bedenke, daß das Kunstvermögen jedes Dichters und Schriftstellers seine erste primitive Nahrung und Erziehung durch die Muttersprache erfährt, und daß diese die geistige Luft ist, in welcher zu atmen, zu wachsen und sich zu bilden der individuelle Kunstgenus nicht umhin kann. Die Analyse der Sprache kann danach Aufschluß gewähren über die Kultur der Gefühls- und Geschmacksrichtung der Gesamtheit und des individuellen Geistes. Durch die wenigen großen Dichter einer Zeit werden nämlich die vielen kleinen verborgenen Tendenzen ihrer Muttersprache sozusagen potenziert, karikiert und unter einem Vergrößerungsspiegel zusammengefaßt[1]."

[1] Voßler, Das Verhältnis von Sprachgeschichte und Literaturgeschichte, Logos, Bd. II, 177/78.

Digitized by Google

Unsere Gesamtbetrachtung gliedert sich demnach in folgende drei Hauptkapitel:

Das Kapitel A. bietet eine allgemeine Übersicht über die Haupttheorien, die die allgemeine geschichtliche Entwicklung der Sprache zum Gegenstande haben. Das Kapitel B. versucht einige ästhetische Theorien über Geltung und Eigenart der Sprache zu charakterisieren, während sich das Schlußkapitel C. eine formal-ästhetische Würdigung der Sprache des Dichters — der die Sprache in ihrer tiefsten Bedeutung erfaßt und in ihr als seinem Lebenselement waltet — zur Aufgabe gesetzt hat.

Digitized by Google

A. Über einige Theorien zur allgemeinen geschichtlichen Entwicklung der Sprache.

I.

Ursprung der Sprache.

Von denjenigen zahlreichen Theorien, die sich auf die Frage des Ursprungs der Sprache beziehen, seien hier nur diejenigen in einer engen Auswahl berücksichtigt, die für die Entstehung der Sprache besonders künstlerische Motive und Intentionen als maßgebend erachten.

An erster Stelle kommt daher ein Vertreter der Sprachphilosophie in Betracht, dessen Beweisführung sich gerade darauf einstellt, die poetische Kraft der Sprache aus ihrem Ursprung herzuleiten.

1. Ursprungstheorien.

a) Offenbarungstheorie.

Hamann, der „unzeitgemäße" Philosoph, der in dem Königsberg Kants in ein rationalistisches Zeitalter hineingestellt, die gefühlsmäßige religiöse Strömung der Romantik vorwegnimmt, aber sie mit einer Inbrunst und leidenschaftlichen Pathetik verteidigt, die über romantischen Schönheitskult hinausgeht, hat diese Methode auch in seine Sprachforschung hineingetragen. Für ihn ist die Sprache die Offenbarung Gottes.

So wie sich schon im Wort ein doppeltes ausdrückt: Logos bedeutet das Wort und zugleich die Darstellung des Göttlichen im Gottessohn Christus ist, so ist auch die Schrift eine Versinnbildlichung des Wortes als Sprache und eine Vertretung des göttlichen Gedankens, ein Zeugnis des heiligen Geistes als „heilige Schrift". Aus der Identifizierung zweier Begriffe, die wohl nichts Gemeinsames haben als die Benennung, ergibt sich das Problem des Überganges von der offenbarenden Sprache im Weltgeschehen zu der empirischen, beschränkten, die Mängel alles Menschlichen an sich tragenden Sprache der Menschen[1]).

[1]) Unger, Hamann.

Digitized by Google

Hierfür hat Hamann die Antwort: „Die Schrift (d. h. die heilige Schrift) kann mit uns Menschen nicht anders reden als in Gleichnissen, weil all unsere Erkenntnis sinnlich, figürlich ist und die Vernunft die Bilder der äußerlichen Dinge allenthalben zu Zeichen abstrakter, geistiger und höherer Begriffe macht." Im Gleichnis erkennt Hamann somit das Phänomen, das einem Außen und Innen zugleich angehört und daß die in die Erscheinung getretene Offenbarung eines geistigen Zustandes ist. Die Sprache ist das Gewand des nach außen tretenden Geistes. Dadurch bekommt die Sprache ihren Symbolcharakter. Das Symbol wird damit zu dem zentralen Begriff, der nicht nur jede Sprachentstehung, sondern auch Sprachentwickelung erklären soll. Aussprüchen wie diesen „Unsere Worte sind Allegorien der Gedanken oder Bilder derselben", liegt der Sinn eingebettet, daß das konstituierende Moment des Sprachbegriffs das Symbol ist.

Eine tiefe Mystik liegt dieser Sprachphilosophie zugrunde. Nur aus einem ganz religiös-metaphysisch gestimmten Weltbild ist der Glaube abzuleiten, daß die Sprache ein Ausfluß des Göttlichen und somit der Logos Offenbarung des überempirischen Seins ist. Wie jeder mystische Zustand einen Grad der Selbstentäußerung und gleichzeitigen individuellen Steigerung darstellt, der ihn dem Verhalten des künstlerischen Erlebens verwandt macht, so schafft die ihm entflossene Symbolistik einen Grundbegriff für die Sprache als künstlerisches Ausdrucksmittel. Das Symbol ist das Geistige in sinnfälliger Form und teilt diesen Charakter mit den Äußerungen der Kunst. Ganz besonders sieht Hamann das Symbolische der Sprache in ihren Anfangsstadien ausgebildet. Die Ideen, d. h. die Offenbarungen Gottes, werden versinnlicht durch die Sprache, sie ist ein System von Allegorien in der Erscheinung.

Vom Standpunkt der empirischen Wissenschaft aus ist die Offenbarungstheorie in der Folgezeit oft widerlegt worden. Und in der Tat wird Hamann den notwendigen Voraussetzungen von dem Ursprung und der Entwicklung der Sprache: der menschlichen Anlage, der menschlichen Sprachbereitschaft und Sprachfähigkeit — eine erkenntnismäßige Erklärung zu geben, nicht gerecht. Vor allem fehlt jede Berücksichtigung des Mitwirkens menschlicher Anlage, der Spontanität im sprachschaffenden Akt und jede Erklärung für das geschichtliche Fortschreiten der Sprache, nachdem sie einmal offenbart ist. Der Mensch steht als das nur aufnehmende Organ einer schenkenden Kraft gegenüber. Er ist unbeteiligt, er ist Gefäß, nicht Wille oder Aktion. Und darum bleibt jede Erklärung aus, wie er sich denn überhaupt mit dem Geschenk der

Digitized by Google

Sprache abfindet, wenn die Offenbarung nicht mehr wirkt. Aber so überwunden diese Offenbarungstheorie dem modernen Denken erscheinen mag, so fruchtbar ist sie für ihre Zeit gewesen, als es galt, eine neue Sprache für den Ausdruck der Seele zu finden. Das Symbol, das notwendige Mittelglied zwischen Gott und Mensch oder Geist und Leib, auch Geist und Leib des Logos, ist nicht nur ein für die Dichtersprache unbedingtes Erfordernis, sondern es ist auch eine seelenvolle Verlebendigung gegenüber dem Begriffswort. Von seiner Anerkennung des Gleichnisses, des Symbols, des Bildes, kommt Hamann nicht nur zu einer vor ihm unbekannten Wertung all der Belebungsmittel der Sprache, zu einer Ablehnung der Rhetorik gegenüber der Dichtung, zu der Verherrlichung von Glut und Leidenschaft an Stelle der Korrektheit und Nüchternheit, sondern diese Voraussetzung des Symbols als die Bindung alles Seins, des Göttlichen und Natürlichen, ist für seine Gesamtbeweisführung so organisch, reiht sich so sehr als Glied in seine Gedankenkette ein, weil es in der Mystik seines Wesens verwurzelt ist und all die Strahlen einer gesteigerten, schwunghaften verzückten und zugleich dunklen Sprache als Ausfluß seiner mystischen Weltanschauung erscheinen läßt.

b) Besonnenheitstheorie.

So nur läßt sich die suggestive Kraft erklären, die von Hamann vor allem auf den jungen Herder überströmte, der bei dem Magus des Nordens fand, was er während seines Studiums in Königsberg bei Kant entbehrte: eine gefühlsvertiefte Erfassung geistiger Probleme und die Verwertbarkeit der Sprache weniger für die Begriffswelt als für die Sphäre der Kunst.

In seiner geistigen Disposition ist Herder eine Hamann verwandte Natur. In Überwindung des nur Verstandesmäßigen, in einem gefühlhaften Erfassen der Phänomene der gesamten Kultur war er wie sein Anreger und Lehrer Hamann vor allem befähigt, der Dichtung und namentlich dem Verständnis für die Dichtung — als Einfühlung — neue Wege zu weisen und eine neue Epoche einzuleiten. Dasselbe Verhalten leitet ihn bei der Untersuchung der Sprache. Sie ist für ihn der Ausdruck einer ursprünglichen Gefühlsanlage, „der letzte mütterliche Druck der bildenden Hand der Natur". Diese Sprache der Empfindung ist unmittelbares Naturgesetz. Aber indem Herder statt des göttlichen den natürlichen Ursprung der Sprache setzt, entfernt er sich von Hamann. Die Sprache der Natur hat der Mensch mit dem Tier gemein. Schon als Tier hat der Mensch Sprache, in den Äuße-

Digitized by Google

rungen des Schmerzes, in allen Ausrufen, die frei von Bedacht und Vernunft sind. Das Gemeinsame dieser Naturlaute, das, was sie als Sprache kennzeichnet, ist die Wendung zu einem anderen Geschöpf. Die bildende Natur gab ihren fühlenden Wesen nicht nur die Fähigkeit zur Äußerung, sondern auch zur Mitteilung. „Empfinde nicht für dich allein, sondern dein Gefühl töne[1])!" Jede Sprache ist unbedingt ein, wenn zunächst auch unbewußter, Dialog. Mit diesem Wesensmerkmal der Sprache hängt es zusammen, daß sie tönt. Der natürliche Ursprung der Sprache ist damit aufs Neue gesichert: die tönende Natur ist Lehrmeister für ihr sprachbildendes Geschöpf. Danach ist Sprache vermittelt durch das Ohr.

Mit dieser Bestimmung ist ein weiteres Merkmal sprachbildender Fähigkeit vorbereitet. Von allen Sinnen hat das Ohr den entscheidenden Einfluß. Der Bildeindruck des Auges ist für den primitiven Menschen am Anfang der Kultur zu vielgestaltig und verflochten; das Gefühl ist sicherer und voller, aber auch dunkler und unerklärbarer. „Das Gehör kam dem furchtsamen Schritt von Vernunft und Sprache entgegen, das Merkmal tönte, so entstand das tönende Wort[2])." Nun aber tönen nicht alle Gegenstände, im Gegenteil, die Stimme der tönenden Natur ist auf eine nur kleine Zahl von Dingen eingeschränkt. So erhebt sich die Frage: Woher kommen für die nicht tönenden Dinge Merkworte, mit denen sie benannt werden? Wie kann ein Gesichtseindruck zum Laut werden? In Herders Formulierung: Woher die Kunst, was nicht Schall (in unserer Sprache: Inhalt des Schalls) ist, in Schall zu verwandeln? Als Erklärung dient hier wieder das ursprüngliche Gefühl. Allen Sinnen liegt ein Gefühl zugrunde, dieses gibt den verschiedenen Sinneseindrücken ein so inniges, starkes, unaussprechliches Band, daß aus dieser Verbindung die Verwechselungen von Schall und Farbe, von Gesichts- und Gehörseindrücken eintreten. Die Verknüpfung der verschiedensten Sinne wird gewöhnlich nicht deutlich, da die verbindende Vernunft schnell arbeitet.

Das Sehen ist der kälteste Sinn. Das Gesehene kann nicht mehr hörbar gemacht werden. Was dem intellektuellen Menschen unmöglich wäre: Gesichtseindruck in Ton zu verwandeln, das war ein natürlicher Akt bei dem Menschentyp, für den auch Gesicht nur Gefühl war, für den sich „die sichtbaren Dinge bewegten, in der Bewegung tönten". Die Seele, die somit für zusammenströmende Empfindung ein Wort schaffen

[1]) Herder, Abhandlung über den Ursprung der Sprache, S. 5.
[2]) A. a. O. S. 77.

Digitized by Google

wollte, ergriff das Wort eines nachbarlichen Sinnes, dessen Gefühl mit diesem zusammenfloß und so entstanden für alle Sinne, selbst für den kältesten Sinn, Worte. Damit hat jedes Gefühl seinen Laut, und dieses wird, zur Deutlichkeit eines Zeichens erhöht, äußere Sprache.

Zusammengefaßt ergibt sich die Lehre von der tönenden Sprache in der Kennzeichnung des Gehörs als des mittleren menschlichen Sinnes. Mittlerer Sinn ist er als Sphäre der Empfindlichkeit von außen. Wir können Gehör durch alle Sinne werden, dadurch wird jeder Sinn sprachfähig. Er ist mittlerer Sinn in seiner Deutlichkeit und Klarheit gegenüber der Dunkelheit des Gefühls, in seiner Lebhaftigkeit gegenüber der Kälte des Gesichts. Mit der Feststellung eines mittleren Sinnes ist bereits der Nachdruck auf die ausgleichenden, abwägenden Kräfte des menschlichen Geistes gelegt, die als Immanenz auch in der Sprachgestaltung mitwirken. Indem das Ohr die Mitte hält zwischen Abstraktion und sinnlicher Überfülle, wird die von ihm gestaltete Äußerung, die Sprache, zu einem Vehikel der Mäßigung oder Besonnenheit.

Der Standpunkt eines göttlichen Ursprungs der Sprache und jede Offenbarungstheorie ist damit abgelehnt. An ihre Stelle ist die Lehre getreten, die man nach dem Herderschen Grundterminus als „Besonnenheitstheorie" bezeichnen kann. Scharfsinn, Vernunft, Phantasie sind nur künstliche Trennungen eines seelischen Gesamtverhaltens, das den Menschen vom Tier unterscheidet, und dieses ist die Besonnenheit. Sie erreicht, daß der Mensch nicht nur erkennt, will und wirkt, sondern auch weiß, daß er es kennt, will und wirkt. Besonnenheit ist die Mäßigung aller Kräfte auf das seelische Gleichmaß, das in seiner letzten Vergeistigung als Vernunft zu bezeichnen ist. Der Mensch hat Vernunft, heißt nicht, daß er von Anfang an mit Vernunft denke; Besonnenheit aber ist des Menschen Los, wie sie es im letzten Augenblick sein wird. „Der Mensch in den Zustand von Besonnenheit gesetzt, die ihm eigen ist und diese Besonnenheit freiwirkend, hat Sprache erfunden[1])."

Herders Theorie wirkt klärend und befreiend gegenüber der von Hamann vertretenen Mystik. Herder lehnt nicht nur die Offenbarungstheorie ab, sondern er wendet sich auch mit derselben Deutlichkeit und Schärfe gegen eine rein verstandesmäßige Auffassung, die in der Übereinkunft, der Konvention die Entstehung der Sprache erblickte. Sein jedem Schematisieren abgewandter Geist konnte auch in einer bloßen Imitation der Naturlaute niemals einen genügenden Erklärungsgrund für Sprachentstehung finden. Denn auch seine Voraus-

[1]) Herder, A. a. O. S. 52.

Digitized by Google

setzung der tönenden Natur als sprachschöpferischer Faktor und der Bildung der Sprache durchs Ohr setzt keineswegs eine bloße Nachahmung der Schälle voraus. Es ist innere Kraft, die zur Sprache führt. Sie beruht auf dem Gefühl und braucht ein Zeichen für die ersten Selbstbesinnungen der Seele. So setzt Herder an Stelle göttlicher Offenbarung die Natur; an Stelle einer bloß passiven Aufnahmefähigkeit des Menschen, wie Hamann, eine Aktivität der Seele, die aus dem Zusammenwirken vieler Kräfte von der Besonnenheit zur Vernunft führt; an Stelle einer trockenen, psychologisch unhaltbaren Übereinkunft die innere Notwendigkeit, entstanden durch das vereinheitlichende Gefühl. Aber wissenschaftlich beweisbar ist diese Theorie nicht ebensowenig wie die seines Vorgängers. Sie ist, wenn auch im geläuterten Sinne, Metaphysik. Besonnenheit als sprachschaffendes Prinzip ist eine ebenso willkürliche Auslegung wie die Offenbarung. Die Bedeutung dieser Herderschen Sprachphilosophie liegt darum auf einem anderen Gebiet. So wie die Sprache selbst sich darbietet als Äußerung einer inneren Gefühlserregung, eines Erlebens, so ist der Erlebnischarakter bei dieser Theorie entscheidend für ihren Wert und ihre Anwendung.

Nicht die Philologie hat entscheidende Anregung von Herder empfangen, sondern die Literatur sowie die Lehre von der Dichtung. Das Tönende der Sprache leitet herüber zu den Untersuchungen, die in Klang und Ton, in dem Stimmenreichtum der Höhe und Tiefe des Lautes künstlerische Intentionen vermuten. Die Sprache ist nicht nur aus dem Gefühl entstanden, sondern die tönende Sprache kann auf das Gefühl wirken: hier wird Herder zum Anreger, ja zum Propheten ganzer Literaturepochen. Sturm und Drang, Romantik: „süße Liebe denkt in Tönen". Indem alle Sinne zurückgeführt werden auf das Gefühl, ist die seelische Voraussetzung für dichterische Sprachgestaltung gegeben. Von hier aus verzweigen sich die Einzelforderungen der Sprachbeseelung, des Gefühlsüberschwanges, der von den Dichtern verkündet wurde, die sich an Herders Fahnen hefteten. Wenn er der Führer, in Anwendung seiner Lehre vom dunklen Gefühl das Wort brauchte: „Wir haben genug Licht gehabt, wir brauchen Wärme" so rief schon sein Jünger aus: „Gott, Gott gib mir Fülle des Herzens."

Für Herder aber ist die Gefühlskraft nicht gebunden an ihre leidenschaftlichen Exzesse, weder im Erlebnis noch in dessen sprachlicher Gestaltung. In seiner Besonnenheitslehre gibt er eine Theorie des Maßes, die alle Kräfte auf eine ausgeglichene Mitte zurückführt. Damit ist ein Grundsatz vorbereitet, der als Prinzip der Harmonie das Wesensmerkmal der abgeklärten Dichtersprache bildet.

Digitized by Google

c) Emanationstheorie.

W. v. Humboldts Sprachphilosophie geht hervor aus seiner metaphysischen Grundposition. Von ihr aus werden alle theoretischen Fragen behandelt. So ist für ihn Sprache das Organ des inneren Seins oder auch, anders formuliert, dies Sein selbst, wie es nach und nach zur inneren Erkenntnis und zur Äußerung gelangt. Die Sprache ist demnach ein Prozeß, der auf geistiger Anlage beruht, ihre Entwicklung ist eine sich steigernde und gesetzmäßige zugleich, da sie abhängig ist vom Maß der Beeinflussung durch den Geist. Auf jede empirische und kausale Erklärung der Sprachentstehung wird verzichtet. Vielmehr entspringt die Sprache aus einer Tiefe der Menschheit, welche überall verbietet, sie als ein eigentliches Werk und als Schöpfung der Völker zu betrachten. Sprache ist nicht Erzeugnis einer Tätigkeit, sondern eine unerklärliche Selbsttätigkeit, eine unwillkürliche „Emanation des Geistes". Abhängigkeit vom Willen, von individueller Zeugungskraft, von geistiger Beweglichkeit besitzt die Sprache erst in ihren Verzweigungen und Individuationen. Die Sprache an sich ist auch nur aus sich entspringend und göttlich frei. Sie ist nicht geschaffen oder dem Menschen verliehen (wie etwa Hamann annimmt), auch nicht in Nachbildung der Natur entstanden, sondern sie entsteht kraft eines ihr zugrunde liegenden, sich frei entwickelnden Lebensprinzips. Sprache ist nicht Ergebnis des menschlichen Geistes, sondern urhafter Ausdruck des Geistes selbst. „Eine Hauptwirksamkeit der menschlichen Geisteskraft ist die Sprache." Darum ist die Sprache auch nicht eine unveränderliche Erscheinung des Geistes. Sie ist etwas Vorübergehendes, kein Werk (Ergon), sondern eine Tätigkeit (Energeia), sie ist die ewig sich wiederholende Arbeit des Geistes, den artikulierten Laut zum Ausdruck des Gedankens fähig zu machen. Aus der Entwicklungskraft des Geistes ergibt sich die Entwicklungsfähigkeit der Sprache. Die Geisteskraft aber ist bei den Völkern und Stämmen verschieden, und darauf beruht der doppelte Prozeß, der jeder Sprachentstehung und Entwicklung zugrunde liegt. Die menschliche Sprache ist als Emanation des Geistes unerklärlich und ungewollt, sie ist in ihrer Entwicklung, weil abhängig von der Höhe des menschlichen Geistes, bewußt zu beeinflussen, auf Ursache und Wirkung beruhend, also bedingt. Allgemein ist nur der Trieb der Sprachentwicklung. Jede Sprache hat ihren eigenen Grund in dem Geiste des Volkes, dem sie entstammt und den sie ausdrückt. Darum ist die allmähliche Entwicklung einer Sprache aus der anderen abzulehnen.

Digitized by Google

Ein rein geistiges Prinzip als Erklärungsgrund für Sprachentstehung wird besonders verdeutlicht in der These Humboldts: das Bedürfnis eines Begriffes geht dem Worte voraus. Nicht Gefühle und Sinneseindrücke verlangen demnach zunächst nach Vermittlung, sondern geistige Beziehungen drängen zum Wort. So liegt auch das immanente und konstitutive Element der Sprache nicht nur in dem Bestreiten der Begriffe mit eigenen Wörtern, sondern in der Deutlichkeit und richtigen Anordnung der Begriffe, „den aus der Weltansicht in die Sprache übertragenen Vorstellungen mit der beiwohnenden sinnlichen Anschaulichkeit".

Bei einer derartigen Voraussetzung allgemein wirkender Kräfte, gewissermaßen der Postulierung einer Menschheitsidee als Erklärung für das Zustandekommen von Sprache, ist die Ergänzung geboten durch die weitere Frage nach der Vereinzelung im sprachschöpferischen Vorgang. Der Philosoph Humboldt gibt darauf die Antwort: jede geistige Leistung ist ein Zusammenwirken des individuellen und allgemeinen Geistes. Nur die Sprache ist nicht Tat des Individuums, sie kann nur aus der gleichzeitigen Selbsttätigkeit aller hervorbrechen; aller freilich — so muß hier ergänzt werden — die einheitlichen Geistes in Tiefe, Kraft und Richtung sind. So wird die Individualleistung übernommen vom einheitlich organisierten Volke. Ein solches ist in der Sprache unmittelbar selbstschöpferisch. In diesem Zusammenhang ist der einzelne Mensch nur Repräsentant des Ganzen. „Man mag nun die Sprache als eine Weltanschauung oder als eine Gedankenverknüpfung, da sie diese beiden Richtungen in sich vereinigt, betrachten, so beruht sie immer notwendig auf der Gesamtkraft des Menschen; es läßt sich nichts von ihr ausschließen, da sie alles umfaßt."

Diese Gesamtkraft wird in ihren einzelnen Elementen aufgedeckt. Die Sprache ist untrennbare Verbindung des Gedankens, der Stimmwerkzeuge und des Gehörs, eine Verbindung, die begründet ist in der Einrichtung der menschlichen Natur. So entsteht die durch allgemein menschliche Anlage bedingte Sprache im Individuum. Aber auch der Akt einzelner Lautbildungen wird nicht auf Nachahmung, auf bloße Nachbildung der tönenden Natur zurückgeführt, sondern in einem geistigeren Sinne gedeutet: „Wie das Denken in seinen menschlichsten Beziehungen eine Sehnsucht aus dem Dunkeln nach dem Licht, aus der Beschränkung nach der Unendlichkeit ist, so strömt der Laut aus der Tiefe der Brust nach außen und findet einen ihm wundervoll angemessenen vermittelnden Stoff in der Luft, dem feinsten und am leichtesten bewegbaren aller Elemente, dessen scheinbare Unkörper-

Digitized by Google

lichkeit dem Geiste auch sinnlich entspricht[1])." Die Umdeutung wird auf alle einzelnen Sprachvorgänge ausgedehnt. So entspricht z. B. die schneidende Schärfe des Sprachlauts dem Verstande bei Auffassung der Gegenstände, die Einheit des sie vertretenden Lautes korrespondiert der Einheit der Gegenstände, der Lautklang der mittönenden Stimmung. Die subjektive Tätigkeit bildet im Denken ein Objekt. Ähnlich verbindet sich bei der Sprache die Tätigkeit der Sinne mit der inneren Handlung des Geistes, denn Sprache entsteht, wenn sich aus dieser Verbindung die Vorstellung losreißt und der subjektiven Kraft gegenüber zum Objekt wird. Darum ist Sprache eine notwendige Bedingung des Denkens ohne Rücksicht auf Mitteilung von Mensch zu Mensch. Auch der einzelne Denker spricht in abgeschlossener Einsamkeit, darin beruht ihr urhafter Zusammenhang mit der Tätigkeit des Geistes an sich. Aber eine Steigerung der Objektivität, d. h. des nach Außentretens der Sprache, findet statt durch ihren Charakter als Mitteilung; hierin beruht die gesellschaftliche Erscheinung der Sprache. Alles Sprechen von den einfachsten Kundgebungen an ist ein Anknüpfen des einzeln Empfundenen an die gemeinsame Natur der Menschheit. Dies Mitteilungsbedürfnis darf auch am Anfang der Sprache nicht zu primitiv gefaßt werden. Schon im sog. Naturzustand geht sie über die bloße gegenseitige Hilfeleistung hinaus, schon hier ist sie in dem Beruf zu freier menschlicher Geselligkeit zu sehen. Darum erblickt Humboldt auch die Anfänge der Sprache nicht nur in einer dürftigen Anzahl von Wörtern. Aber eine Steigerung der Sprachfähigkeit und des Sprachreichtums ist trotzdem anzunehmen. Gerade weil Sprache kein künstlicher Mechanismus ist, sondern eine Kraft der Seele, bedingt deren Ausweitung auch ein ständiges Wachsen des Sprachvermögens.

Humboldts Lehre von dem Ursprung der Sprache wächst über die seiner Vorgänger hinaus, indem er jeden teleologischen oder kosmologischen Erklärungsgrund ausschaltet. Für ihm ist Sprache weder verliehen, noch entstanden, sondern mit der menschlichen Natur gegeben. Mehr als durch seine Vorgänger wird mit dieser Erklärung die Sprache als eine Kraft und eine Form der Vergeistigung bewertet. Mit der Verlegung sprachschöpferischen Vermögens in die Sphäre des Geistigen, und mit der Ablehnung aller erfahrungsmäßiger Zusammenhänge, aller historischen Beziehungen der Sprachen untereinander ist Humboldts Ursprungstheorie eine Sprachphilosophie, die sich seinem metaphysischen Gedankenbau einfügt. Die äußere Natur als Lehrmeister

[1]) Humboldt, Sprachbau und geistige Entwicklung S. 60.

Digitized by Google

bei der Sprachbildung wird zurückgestellt, um die menschliche Natur in ihrer Unbedingtheit und geistigen Autonomie zu sichern. Damit ist Humboldts sprachwissenschaftliche Forschung ausschlaggebend für das Verständnis seiner Weltanschauung, seiner Humanitätslehre. Der Zusammenhang zwischen dem Einzelnen und Allgemeinen wird erkannt in der repräsentativen Bedeutung des Individuums und seinem Streben zur All Erweiterung. Für diesen unaufhaltsamen Drang werden gerade in der Sprachtat entscheidende Merkmale gesehen: „Der Mensch hat als Individuum so sehr eine Ahnung der Totalität der Menschheit, daß es in ihm als Sehnsucht fortlebt, sich der Menschheit mitzuteilen. Der Ausfluß dieser Sehnsucht ist die Sprache[1]). Die beiden Pole menschlicher Entwicklung, Individuation und Verwirklichung des Menschheitsgedankens, findet darum der Philosoph so unbedingt in der Sprache ausgedrückt, daß er meint, es ist ebenso richtig anzunehmen, daß das ganze Menschengeschlecht nur eine Sprache, als daß jeder Mensch eine besondere besitzt.

Aber nicht nur als Teil der Gesamtphilosophie Humboldts, sondern im Hinblick auf die Bedeutung der Kunstsprache ist seine Forschung über Sprachbau und Sprachentwicklung aufschlußreich. Durch das Zusammenwirken des individuellen und allgemeinen Geistes wird ein gegenseitiger Ausgleich geschaffen, überschäumende Kraft durch Gesetzmäßigkeit gebunden, so daß die Sprache zum Symbol einer Harmonie wird, oder, wie Humboldt es ausdrückt: einer Totalität, in der alles Einzelne sich so verhält, daß es dem Geiste des möglichen Ganzen entspricht. So identifiziert sich schließlich das Wesen der Sprache mit dem Wesen der Kunst: Die Sprache erscheint als ein Mittel zwischen Tatsache und Idee, dieses Band ist ästhetischer Natur, die Sprache selbst ist ein unbewußt erzeugtes Kunstwerk, das Kunstwerk aber ein Organismus und als solches eine in Anschauung verwandelte Idee[2]).

Vergleichen wir die Theorien über Entstehung der Sprache, die um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert entstanden, so können wir eine immer kritischere Haltung gegenüber einer sog. Ursprache feststellen. Was Hamann noch durch den Begriff „Offenbarung" zu erfassen suchte, war durch Harder bereits durch die Lehre einer gefühlsmäßigen Anlage, bei Humboldt durch die einer inneren Kraft, die allgemein menschliche Verfassung, ersetzt worden. Die Kritik setzt dann mit besonderer Schärfe zur Zeit einer historischen Sprach-

[1]) Humboldt, A. a. O. S. 30.

[2]) Spranger, Wilh. v. Humboldt und die Humanitätsidee. Berlin 1909.

Digitized by Google

forschung ein, die von keinen metaphysischen Voraussetzungen ausgeht. Eine entsprechende sachliche Schärfe gegenüber einer irgendwie geschaffenen oder von Gott geoffenbarten Sprache kennzeichnet die Schrift von Jacob Grimm über den „Ursprung der Sprache".

d) Jacob Grimms kritischer Standpunkt.

Grimm setzt sich zunächst auseinander mit der Möglichkeit einer Spracherschaffung. Für diese Theorie spricht scheinbar die Gleichheit mit der Schöpfung der Natur. Wie sie ist die Sprache von weiser Sparsamkeit und in sich vollkommen. Aber die Annahme wird widerlegt durch die ewige Gleichförmigkeit des Naturlautes, die keiner Steigerung fähig ist. Die Hunde bellen heute wie vor tausenden von Jahren. Die menschliche Sprache dagegen ist abhängig von Raum und Zeit, sie ist veränderlich, mannigfaltig, daher dem Menschen weder angeboren noch angeschaffen. Gemeinsam sind dem Menschen mit dem Tier nur die durch den erschaffenen Leib bedingten Grundlagen, die Stimmwerkzeuge, kurz der phonetische Apparat. Angeboren sind dem Menschen auch gewisse Urlaute, nicht aber Verbindung derselben, Artikulation und all die Merkmale, die das Wesen der Sprache ausmachen.

Eine zweite Theorie gilt es dann zu widerlegen, nachdem die Annahme einer von Gott geschaffenen Sprache als unmöglich erwiesen ist: die von Gott geoffenbarte Sprache, als eine Mitteilung von Gott, aufgefaßt durch das menschliche Gedächtnis, fortgepflanzt und ausgebreitet von Geschlecht zu Geschlecht. Die Unhaltbarkeit dieser Hypothese wird durch die Tatsache aufgedeckt, daß Gott eine Zeitlang nach der Schöpfung sein edelstes Geschöpf ohne das Gut der Sprache gehalten hätte, was ebenso seiner Allmacht wie seiner Gerechtigkeit entgegenstehen würde; wie andererseits die menschliche Rede der Größe Gottes nicht entspricht; die ganz der Spiegel menschlicher Geisteskräfte, ein Abbild menschlicher Art ist, aber nicht aus dem Wesen des Göttlichen abgeleitet werden kann, da sie alle Schlacken menschlicher Unvollkommenheit aufweist.

So kommt Jacob Grimm zu dem Resultat, daß eine angeborene Sprache die Menschen zu Tieren machen würde, eine geoffenbarte in ihnen Götter vorausgesetzt hätte: „Es bleibt nichts übrig, als daß sie eine menschliche, mit voller Freiheit ihrem Ursprung und Fortschritt nach von uns selbst erworbene sein müsse: Nichts anderes kann sie sein, sie ist unsere Geschichte, unsere Erbschaft[1])."

[1]) Jacob Grimm, Ursprung der Sprache, S. 29.

Digitized by Google

Darum ist für den Forscher die Sprache ein Ausfluß derselben Kraft, die den Menschen zum Denken führt: Denken und Sprechen — dieser engste Zusammenhang bezeichnet und verbürgt seiner Sprache Grund und Ursprung. Das Kind beginnt zu reden wie zu denken, die Rede wächst ihm wie der Gedanke wächst, und — hier begegnet sich seine Auffassung mit der Humboldts: — beides wächst nicht additiv, sondern multiplikativ. Der schnell wachsende Reichtum sprachlicher Ausdrucksfähigkeit ist nur erklärlich durch eine Steigerung der funktionellen Anlage mit ihrem Gebrauch oder, wie Grimm dafür sagt, „ein Wachsen des Sprachvermögens in der eigenen Seele".

Sind durch den Begründer der modernen Sprachwissenschaft die rein metaphysischen Theorien, vor allem die Offenbarungstheorie Hamanns, endgültig widerlegt und für die wissenschaftliche Beweisführung ausgeschaltet, so läßt er doch die Tatsache einer Ursprache bestehen, ja er spricht ernstlich von der „Erfindung der Sprache". Die romantische Grundstimmung des Gelehrten zeigt sich dabei in seiner Einstellung, die Sprache, wie alle urhaften Ausdrucksformen des Menschen- und Volkstums, im Mythos aufgehen zu lassen. Die Beweisführung über den Ursprung der Sprache gibt darum kein Bild von Grimms Bedeutung und seiner Gesamtleistung auf dem Gebiete der deutschen Sprachforschung.

Jedes Forschen nach dem Ursprung der Sprache ist aufgegeben von Wundt.

Berücksichtigen wir zunächst seine Kritik der Ursprungstheorien. Für ihn ist jedes Suchen nach dem Ursprung eine „Metaphysik der Sprache[1])", die ihre Aufgabe überhaupt nicht in der Sprache, sondern vor der Sprache sucht, d. h. also in einer sprachlosen Epoche, die für den Empiriker nicht besteht und vollkommen außerhalb seiner Interessensphäre liegt. Der Psychologe kann nur innerhalb der Sprache seinen Standpunkt wählen und darum gibt es für ihn ein besonderes Ursprungsproblem überhaupt nicht mehr. In der Polemik gegen die Ursprungstheorien gibt Wundt einen Überblick über alle bisherigen Standpunkte, die für ihn annehmbar oder unhaltbar sind, je nachdem sie Sprache als das Produkt natürlicher Entstehung und Entwicklung ansehen oder eine willkürliche Setzung und Erfindung vertreten. Ablehnung erfahren danach vier Theorien: Die erste ist die Erfindungstheorie des 17. und 18. Jahrhunderts, heute vollkommen überwunden, noch in einzelnen Rudimenten als „Bequemlichkeit" der Erklärung des Laut- und Bedeutungswandels dienend. Die Voraussetzung einer

[1]) Wundt, Völkerpsychologie, Bd. I Sprache, II. Teil.

Digitized by Google

Spracherfindung oder Übereinkunft entspricht so wenig der emotionellen Kraft, die sich im Sprachakt durchsetzt, daß nur eine rein verstandesmäßige und weder psychologisch noch historisch geschulte Auffassung zu einer solchen Erklärung kommen konnte, die in der Gegenwart keiner Widerlegung mehr bedarf. Sehr viel verbreiteter ist die Nachahmungstheorie, die in der Sprache die Nachbildung der Wahrnehmungsinhalte in lautlicher Form sieht. In verfeinertster Form ist diese Annahme nach Wundts Darstellung vertreten durch Herder, der das tönende Wortgebilde von der Idee der Erfindung loslöste und den Begriff der Analogie übereinstimmender Gefühlstöne und Sinneseindrücke darbot. Mit Recht deckt Wundt die Schwierigkeiten dieser Lehre von der Nachahmung auf, die darin bestehen, daß der Wortschatz, der auf diese Weise erklärt werden kann, zu klein ist und daß keine unmittelbare Beziehung zwischen Laut und Eindruck besteht, sondern der Laut immer erst die Wirkung der Artikulationsbewegung ist. Nur daß diese Einwände nicht eigentlich Herder treffen, für den die tönende Natur ja überhaupt nicht nachzubildendes Vorbild, sondern Gefühlserreger ist, und das Vorbild nicht in Nachbildung des Tons entsteht, sondern als Prägung einer geistigen Kraft, der zur Besonnenheit führenden ratio.

Noch weiter von der Denkkraft als sprachschöpferisches Vermögen entfernt sich die dritte von Wundt behandelte und widerlegte Lehre: die Naturlauttheorie. Ihr zufolge ist die Sprache aus Gefühlslauten hervorgegangen, die der Mensch beim Anblick der Gegenstände ausgestoßen hat. Sie beruht auf der Annahme eines Gefühlsimpulses, wie er etwa durch Rousseau verteidigt wird und nimmt einen Zustand des Urmenschen an, der von dem wirklichen Menschen so abweicht, daß er dem vergleichenden Forscher als ein transzendentes Wesen erscheinen muß. Die Wundertheorie schließlich ist psychologisch ganz unmöglich, sie ist eine ebenbürtige Genossin der Erfindungstheorie.

All diesen willkürlichen Dogmen wird von Wundt die psychologische Entwicklungstheorie gegenübergestellt. Danach ist es schon eine ganz verkehrte Fragestellung, ob Vernunft oder Sprache primär ist. Die Entwicklung der beiden vollzieht sich gleichzeitig. Mit der Feststellung dieser Tatsache stimmt Wundt mit den Vorgängern überein. Auch für Humboldt und Grimm entwickeln sich Sprache und Denken gleichzeitig und in wechselseitiger Durchdringung. Als Belege dienen dem Philosophen weitergehende Ergebnisse seiner psychologischen Forschung. Er erbringt den Nachweis, daß Bewußtsein, Ausdrucksbewegung und Gebärde nicht nur mit der Sprache gleichzeitig

Digitized by Google

auftreten, sondern die letztere auch auf jeder Stufe die adäquate Ausdrucksform der ersteren ist. Die Sprachäußerung ist nur eine psychologische Funktion, sie ist ein integrierender Bestandteil des Denkens. Darum ist auch die Lautsprache ursprünglich nicht Lautnachahmung, sondern Lautgebärde und als solche eine notwendige Teilerscheinung der allgemeinen primitiven Bewußtseinsvorgänge.

Innerhalb der psychologischen Beweisführung ist die Lehre Wundts einwandfrei und lückenlos. Sie ist auch unwiderleglich, da sie sich selbst begrenzt, in das Gebiet des Probematischen, über die Erfahrung Hinausgehenden nicht hineinragt und mit der Selbstbescheidung der Empirie auf jede Deutung des Absoluten verzichtet. Solche absolute Begriffe sind in der Sprachphilosophie Ursprung der Sprache und Ursprache. Nicht nur das Forschen nach dem Ursprung wird von Wundt abgelehnt, sondern auch die Postulierung einer sog. Ursprache. Indogermanische Ursprache ist danach nichts weiter als ein hypothetischer Grenzbegriff. Darüber hinaus gehört sie nach Wundt in das Gebiet der wissenschaftlichen Mythenbildung.

2. Genesis der Sprache.

a) Psychologische Grundlage.

Die moderne Forschung steht der Theorie einer solchen einheitlichen Ursprache überhaupt skeptisch gegenüber. Wenn daher in der Gegenwart die Mannigfaltigkeit auf eine Einheit zurückgeführt wird, so ist darunter immer nur eine gemeinsame Stammsprache für verwandte Sprachgruppen verstanden, etwa die Einheit der sanskritischen Sprachen, aber niemals „die" Sprache, die die Menschheit repräsentieren soll. An Stelle des Forschens nach der ältesten oder Ursprache tritt die Untersuchung über die Genesis der Sprache.

So urteilt z. B. ein Sprachforscher wie Marty: Da uns keine direkte Forschung an den Anfang der menschlichen Sprache führen kann, so müssen wir die Frage zu beantworten trachten, ob und inwieweit etwas nach Analogie der jetzigen kommunikativen Fähigkeit am Menschen zu beobachten ist, nach dem die Anfänge eines menschlichen Sprechens entstehen konnten. So wird in Anwendung des biogenetischen Gesetzes den einzelnen Grundlagen der Sprachentwicklung nachgegangen. Die Fähigkeiten im sprechenden Subjekt zusammen mit den Elementen des Sprachgebildes, des Objekts, ergeben erst in ihrer Vereinigung das Wesen der Sprache. Die emotionale Grundlage, die zur Sprache führt, wird in den einzelnen Theorien ganz verschieden beurteilt, und bis-

Digitized by Google

weilen gelangen die Forscher zu entgegengesetzten Resultaten. Ein Problem, das sich z. B. bei der Untersuchung der psychischen Voraussetzungen auftut, ist die Einschätzung des Sprachaktes als persönliche Willenshandlung oder instinktive Wahlhandlung.

b) Willens- oder Wahlhandlung.

Die romantische Auffassung einer waltenden Sprachphantasie, die aus dem Unbewußten aufsteigt und sich instinktiv auswirkt, ist durch die moderne Wissenschaft überwunden. Aber auch sie läßt Raum für die Hypothese einer angeborenen oder einer erworbenen Sprachfähigkeit und das Problem des Nativismus findet auch in diesem Sondergebiet seine Vertreter und seine Gegner. Zwischen einer schroff ausgebildeten Lehre vom Angeborensein, die kaum eine bewußte Mitarbeit des geistigen Vermögens anerkennt und einer einseitigen Auffassung der erworbenen und durch den Intellekt erst bewußt gestalteten Willenshandlung im Sprachakt nimmt eine vermittelnde Stellung die Theorie ein, die der Mitbestimmung des Geistes ohne ausgeprägtes, bewußtes Willensmoment den Namen einer „instinktiven Wahlhandlung" beilegt. Marty als Vertreter dieser Auffassung sieht bereits in den Anfängen der Sprachbildung eine Wahl unter verschiedenen möglichen Zeichen. Nach dem seelischen Verhalten des zuerst sprechenden Menschen bildet diese Wahl eine Mitte zwischen planmäßiger Überlegung und unbewußtem Instinkt: es ist der Unterschied, der sich zwischen bewußtem, überlegtem Wählen und Wählen überhaupt zeigt. Die Wahl stellt einen spontanen Vorgang dar, den ersten lebhaften Zeichenäußerungen der Kinder vergleichbar, aber sie wurzelt nicht im Unbewußten, ebensowenig freilich in scharfsinniger Berechnung und Überlegung. Jeder einzelne Schritt der Sprachbildung war bewußt, sofern er der Absicht der Verständigung diente, aber diktiert wurde diese Absicht vom augenblicklichen Bedürfnis ohne Wissen vom Endergebnis, dem der Einzelne mitdiente, ohne Methode und ohne eigentliche Kenntnis von dem großen Bau, zu dem die Wahlleistung des Einzelnen Steine hinzutrug. Die Devise einer solchen halbbewußten Mitwirkung an einem großen Gesamtwerk wird darum mit dem Worte gegeben: „nicht wahllos, sondern planlos", und zum Vergleich werden die ähnlichen Entstehungen von Staat und Recht herangezogen, die in gleicher Weise ihre Entstehung aus dem Nativismus wie aus einer nachträglich intellektuellen Erfindung ablehnen[1]).

[1]) Marty, Über Sprachreflex und Nativismus. Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie, Bd. 14 u. 15.

Digitized by Google

Die Annahme einer Wahlhandlung im Sprachakt und in der Sprachentwicklung läßt Ausdeutungen für den Wert der Dichtungssprache schon am Anfang zu. Eine nächste Denkfolgerung ist diese: die Sprache ist nicht Produkt des Einzelnen, so sehr auch jede Einzelleistung dem Gesamtbau eingefügt ist, sie ist Werk einer Allgemeinheit und diese sprachformende Organisation ist vor allem das Volk. Das muß für die Beurteilung jeder Dichtung den Wertakzent auf die Volkspoesie legen: Nicht in dem Sinne, als ob eine geheimnisvolle Urkraft sich in ebenso mystisch entstandenen Werken entlade, sondern daß aus der halb bewußten Wahlhandlung vieler Einzelner sich erst ein Gesamtwerk aufbaut, das sein Entstehen dem Zusammenwirken vieler verdankt. Aber über die Mitwirkung der sprachbildenden Fähigkeit eines Volkes hinaus läßt die Annahme einer derartigen Sprachentstehung Deutungen für jede dichterische Tat zu. Mit dem Wort der Planlosigkeit, die nicht Wahllosigkeit ist, wird zugleich die eigentümliche helldunkle Stimmung gekennzeichnet, die den Dichter zum Schaffen prädestiniert, die der eigentlichen Werkgestaltung vorausgehen und sie zum Teil sogar begleiten muß. Die sprachbildnerische und die dichterische Fähigkeit gehen darum auf gleiche seelische Phänomene zurück, und die Tatsache, daß Dichtkraft und Sprachgewalt fast identisch sind, daß Eigenart des Dichters ja eben in dem Vermögen besteht, „zu sagen, was er leide", findet in der wurzelhaften Verwachsung beider ihre Erklärung. Entsprechend den verschiedenen Auffassungen der Forscher über sprachliche Anlage, über das Unbewußte und den mitwirkenden Intellekt, können sich aus den verschiedenen theoretischen Voraussetzungen gerade an diesem Punkte auch die Urteile über dichterische Höchstleistungen trennen. Wer nur im halbbewußten Wahlakt die entscheidende Tat sieht, die in der Sprache lebendig fortzeugt, der wird in solchen Dichtern die letzte Offenbarung der gestaltenden Phantasie erblicken, die der Volksdichtung nahe stehen, wie etwa Uhland und teilweise Goethe. Wer der bewußten Willenshandlung sprachschöpferische Kraft zutraut, wird in der analog zustandegekommenen Dichtung höhere Ausdrucksformen poetischer Anlage erkennen: ihm müssen so bewußte Künstler wie etwa Platen an erster Stelle stehen. Dieser kurze Ausblick von der Sprachentstehung auf die Dichtung mag schon verdeutlichen, was ständig Aufgabe dieser Untersuchung sein soll: die innere Verbindung zwischen der Sprache in ihren Elementen und ihren höchsten und vollendetsten Formen in der Dichtersprache nachzuweisen.

Digitized by Google

c) Sprache Werk des Volkes oder der Einzelnen.

In dem Maße, wie Sprache als selbstbewußte Wahlhandlung angesehen wird, muß sie als Werk eines ganzen Volkes betrachtet werden und die Mitwirkung des Einzelnen nur als organischer Bestandteil innerhalb des allgemeinen erscheinen. Es gilt darum die geistigen Fähigkeiten aufzufinden, durch die das zugleich Planlose und Zweckmäßige der Sprachgestaltung gesichert wird. Marty, der besonders eingehend die psychischen Funktionen bei Entstehung der Sprache untersucht hat, sieht ihr Zustandekommen vorwiegend bedingt durch Assoziationen, besonders der der Analogien.

Bei den Assoziationen wird wiederum deutlich, was durchgehendes Kennzeichen aller sprachlichen Genesis ist: daß dieselben Triebkräfte, die zur Sprache überhaupt führen, auch die höhere, die ästhetische Sprachform bilden, daß auch hier wiederum die Dichtersprache nur höchste Ausdrucksbildung der naiven Anfangssprache ist. Begleitende Vorstellungen werden zunächst von der Sprache im Interesse des bloßen Verständnisses verwandt; sie rufen inhaltliche Beziehungen ins Bewußtsein; sie sind die vermittelnden Glieder, die Übereinstimmung zwischen Hörer und Sprecher hervorrufen. Aber gleichzeitig dienen sie der Sprache als Schmuck. Selbst wenn der Vergleich nicht als bewußtes Schmuckmittel der Sprache verwandt wird, kann er der Sprache Fülle und einen gewissen Reichtum verleihen: er hebt sie über die dürre Notwendigkeit der bloßen Mitteilung hinaus, beschäftigt die Phantasie und knüpft somit ständig an die ästhetische Gestaltungs- oder Aufnahmefähigkeit des menschlichen Geistes an. Was der Assoziation im allgemeinen eigen ist, gilt im besonderen für die Analogie. Nach dieser Theorie haben sich durch Vergleich des Analogen nicht nur die Laute gebildet, aus denen erst in ihrer Zusammensetzung und vielfachen Verwendung der „große Reichtum syntaktisch unterschiedener und gegliederter Zeichen erwuchs, den wir eine fertige Sprache nennen", sondern auf der gleichen Assoziation beruht auch die gesamte Regelmäßigkeit der Harmonie des Sprachbaus. Die Einheitlichkeit der grammatischen und syntaktischen Methoden hat die Gleichförmigkeit geschaffen, die Sprachbeherrschung überhaupt ermöglicht. „Die Volkssprache baut sich selbst, indem jeder Bestandteil den anderen, ihn erzeugenden und anderen ihm analogen rief[1])."

Direkt im Gegensatz zu dieser psychologisch begründeten Auffassung bewegt sich die Beweisführung Steinthals, der in der Sprache

[1]) Marty, Untersuchung zur Grundlegung der Sprachphilosophie.

Digitized by Google

dem einzelnen Gestalter führende und bestimmende Bedeutung zuerkennt. Selbstverständlich geht die Leistung dieses Einzelnen in das Gesamtwerk des Volkes ein, aber er ist nicht nur Glied, sondern eine individuelle Kraft, nicht nur getragen, sondern autonom. Wie in allen Richtungen der Wirksamkeit des Geistes, so ist hiernach auch im sprachschöpferischen Akt das Zusammenwirken und gegenseitige Tragen einer Gesamtheit und des Einzelnen wirksam. Steinthal nimmt somit Humboldts Lehre wieder auf, daß Sprachschöpfung nicht von einem Individuum aus auf die anderen übergeht, sondern nur aus der gleichzeitigen Tätigkeit aller hervorbrechen kann.

Die Stellungnahme zu dem Problem, wieweit Sprache Volksleistung, wieweit sie Individualleistung ist, bereitet das innere Verhalten zu der Frage vor, die sich aus der vorangegangenen ergibt. Ist Sprache das Ergebnis von Freiheit oder Gebundenheit?

d) Freiheit und Gebundenheit.

Wer in dem Individuum nur den Teil des Ganzen erblickt, wird ihm auch keine auf Freiheit beruhende Sprachtat zuschreiben können. Es muß alsdann irgendein sich durchsetzender Sprachinstinkt angenommen werden, der bewußte Mitbestimmung ausschließt. Denn eine auf Freiheit beruhende Leistung verlangt bewußte Entscheidung und diese ist stets an das Individuum gebunden. Andererseits ist die Sprache so sehr Ergebnis der Verständigung, der Verbindung, darum der Wiederholung und des Allgemeinausdrucks, daß sie der individuellen Sphäre entrückt zu sein scheint. Und so wird auch hier die Forschung zu einem Mittleren kommen: Gemäß der Quelle aller Sprachentstehung, deren Träger das Volk und deren Vermittler die Einzelnen sind, muß auch eine Verbindung von Freiheit und Gebundenheit angenommen werden. Diese Begriffe vermögen sich zu identifizieren mit den anderen: Werk des Moments und psychische Nachwirkung, die letzten mit gedächtnismäßiger Reproduktion. So wird das, was von verschiedenen Individuen geschaffen ist, durch gedächtnismäßige Reproduktion zum Sprachusus[1]). Derselbe Gedanke kann weiter verfolgt werden, es kann das Wirken der ursprünglich freien Gestaltung aufspürbar sein in den gewohnheitsmäßigen, scheinbar mechanisch gebrauchten Wendungen der allgemeinen Sprache. „Der Usus selbst weist überall noch das Wirken der Freiheit auf, welches sein Lebensquell ist[2])." So ist es das Ergebnis einer empiristischen Methode, „daß jedes Wort und jede

[1]) Herm. Paul, Prinzipien der Sprachgeschichte, Vorwort.

[2]) Gerber, Die Sprache als Kunst, S. 449.

Digitized by Google

Form einmal occasionel gebraucht war, ehe ein Übergang zum Usuellen stattfand"[1]).

Was lehrt dieser kurze Ausblick auf das Gebiet psychologischer Untersuchungen für die Dichtersprache? Wieweit ist sie gebunden oder frei? Sicher ist der Künstler bedingt durch die hundertfältigen Formeln des Sprachgebrauchs, er kann sich ihnen nicht entziehen, ohne in sprachliche Isolierung zu verfallen und auf jedes Verständnis der anderen verzichten zu müssen. Aber in dem Maße, wie er Sprachschöpfer ist, wird er hinter den Usus zurückgehen: denn das Okkasionelle war vor dem Usus, das Einmalige vor seiner Verbreiterung in der allgemeinen Sprache. Das Okkasionelle ist darum das eigentliche Gebiet des Sprachgestalters. Aber seine nicht nur bildende, sondern auch zwingende Macht muß sich darin zeigen, daß es ihm gelingt, ein von ihm in Freiheit geschaffenes Sprachbild zum Usus werden zu lassen, und zwar in doppelter Hinsicht: indem es verstanden wird und in den Sprachschatz, ihn bereichernd, eingeht.

Nur eine Anwendung dieses Ergebnisses der Betrachtung ist es, wenn die weitere Frage entsteht, ob das, was als Sprache von jedem Menschen neu gelernt, zum ersten Mal vernommen und dann angewandt, als eine jedesmalige Neuschöpfung oder eine Wiederholung anzusprechen ist?

e) Wiederholung oder sprachliche Neuschöpfung.

Der Philosoph, der die Fähigkeit zur Sprache vorwiegend in einem geistigen Akt sieht, wird ihm auch jedes Mal die Kennzeichen der Aktivität aufprägen: Für ihn kann Sprache kein Vorgang sein, der nur auf Erinnerungs- oder Gedächtniskräften beruht; die seelische Mitwirkung gestaltet jede Sprachformung auch zu einer Neuschöpfung durch den Geist. Eine solche dezidierte Auffassung finden wir bei Humboldt. Zwar liefert die sinnliche Natur die Vermittlung, sie bietet den Erfahrungsschatz, der zur Beziehung auffordert. Aber niemals ist die Sprache nur Leistung des Gedächtnisses. Kein menschliches Gedächtnis reichte dazu hin, wenn nicht die Seele instinktartig zugleich den Schlüssel zur Bildung des Werkes selbst in sich trüge. Bedingung der Sprache ist immer die Wiedererzeugung. Die Sprache führt ein ideales Dasein in den Köpfen und Gemütern der Menschen, niemals ein materielles in Stein und Erz. Die Stärke der nicht mehr gesprochenen Worte hängt darum von dem Wiederbelebungsgeiste des Sprechenden ab, in ihr ist

[1]) Marty, Untersuchung zur Grundlegung der Sprachphilosophie.

Digitized by Google

daher ebensowenig Stillstand wie in den Gedanken der Menschen selbst[1]).

Nach dieser Auffassung ist das Sinnliche zurückgedrängt durch das Seelische; sie findet ihren Niederschlag in Theorien, die das anschauliche Moment in der Sprache zurücktreten lassen gegenüber ihrem geistigen Beziehungsreichtum und ihrer seelischen Kraft. Das ist z. B. bei einem Sprachforscher wie Theod. A. Meyer der Fall, der als Stilgesetze die überanschaulichen sprachlichen Vorstellungen nachweisen will. Er muß naturgemäß die Sprachbestände, die gedächtnismäßige Anknüpfung hervorrufen, sehr gering schätzen: der anschauliche Untergrund der Bezeichnung für das Seelische kommt uns gewöhnlich gar nicht zum Bewußtsein. Der etymologische Ursprung bleibt in unserer entwickelten Sprache unbeachtet[2]). Das heißt also, wenn man die letzte Konsequenz dieser Annahme ziehen will: die Sprache macht von ihren Urbeständen (den etymologischen Beziehungen) am wenigsten Gebrauch, je mehr sie durch zeitlich lange Prozesse dazu geweckt werden könnte; je älter eine Sprache, je länger die historische Reihe ihrer gedächtnismäßigen Beziehungen, desto geringer die Verwendung derselben, desto unabhängiger die Sprache vom sinnlich vorbereiteten Erinnerungsbild.

Wenn der Philosoph in der Sprache einen geistigen Vorgang erblickt, so wird der vorwiegend auf die bildende Kunst gerichtete Betrachter auch in der Sprache ein Erzeugnis nicht nur unserer geistigen, sondern auch körperlichen Organisation erkennen[3]).

Das körperliche Moment wird in der Ausdrucksbewegung gesehen, die sich ihre Sprachformen in der Lautgebärde schafft. Aber auch hiernach noch ist das Wort nicht nur Ausdruck, sondern Erzeugnis eines inneren Lebens. Im Wort erhält das Bewußtsein einen neuen Inhalt. Sprache ist nicht Ausdruck, sondern eine besondere Form des Seins. Wenn demnach die Sprachfunktionen als sichtbare wie als benannte Vorgänge gedeutet werden, parallel verlaufend in einer äußeren und inneren Organisation, als Wirklichkeitsbesitz, der in einer sprachlichen Form vorliegt, so ist die rein geistige Auslegung der Sprachерzeugung bereits überwunden. Der Ästhetiker Fiedler findet für seine Theorie einen guten Vergleich: Die Entstehung der Sprache ist weder eine stetige Neuerzeugung, noch ein bloßes sich Erinnern. Sie gleicht

[1]) Humboldt, Sprachbau und geistige Entwicklung.
[2]) Theod. A. Meyers Stilgesetze der Poesie.
[3]) Fiedler, Ursprung der künstlerischen Tätigkeit.

Digitized by Google

der Metamorphose von Blüte und Frucht, die etwas aus sich heraustreibt, ohne selbst zugrunde zu gehen.

Doch auch die vollkommen entgegengesetzte Meinung findet ihren Vertreter. Ein nur kritisches Verhalten der Sprache gegenüber muß zum Gegenpol Humboldtischen Denkens führen: Auch die ausgebildete Sprache leistet nicht mehr als die Wachrufung von besonders belichteten Erinnerungsbildern[1]). Das heißt der Sprache jede Entwicklung, jede Vergeistigung und ihren Trägern, den Menschen, jede Schöpferkraft abzusprechen.

Das Aussprechen dieses Satzes erweckt die weitere Frage: Wie steht es mit der schöpferischen Kraft des Menschen? Wie spiegelt sich dieses Problem wieder in dem Urteil des Sprachforschers, insonderheit des des Sprachphilosophen?

Noch einmal werden grundlegende Verschiedenheiten, die zu Systembildungen eigenartiger Prägungen geführt haben, in dem Ausschnitt eines Sonderproblems vorgeführt. Die Lösungsversuche desselben sind besonders eindringend in der Sprachforschung um die Wende des 18. und 19. Jahrh. Hamann lehnt eine sprachschöpferische Kraft des Menschen ab, muß sie ablehnen entsprechend seiner These, daß alle Sprache göttlichen Ursprungs ist. Nicht der Mensch, sondern die göttliche Offenbarungskraft ist fähig eines Schöpfungsaktes. Da somit jede Aktivität des Geistes als mystische Einwirkung gesehen wird, trägt diese Auffassung zur Erklärung der eigentlichen Sprachintuition wenig bei. Darüber hinaus gehen Herder und Humboldt, die Sprachschöpfung als freie Notwendigkeit geistiger Handlungen bewerten. Die Dialektik, die in den Begriffen Freiheit und Notwendigkeit verborgen zu sein scheint, wird von Herder zur Synthese gebracht durch seinen (schon vorher erläuterten) Begriff der Besonnenheit. Er vergleicht, um den Sinn der Begriffe zu klären, die Sprache des Menschen mit der des Tieres. Diese ist nur „Geschrei der Empfindungen", aus ihr entsteht menschliche Sprache nicht. Was dem Menschen an Instinktschärfe abgeht, ersetzt er durch Überlegung; die ihm fehlende Natursicherheit wird entschädigt durch Freiheit. Aber diese Freiheit ist nicht willkürlich, sie ist gebunden an ein inneres Gesetz, sie gehorcht nicht dem Zufall, sondern einer autonomen Kraft, die in ihrer höchsten Steigerung zu so elementarer Selbstoffenbarung schreitet, daß ihr Produkt einem einmaligen Vorgang, einem schöpferischen Akt, entsprossen zu sein scheint. An eine solche Anlage glaubt auch Hum-

[1]) Mauthner, Beiträge zu einer Kritik der Sprache, Bd. I.

Digitized by Google

boldt, sie wirkt als unbewußte Kraft wiederum mit am Gesamtbau der Sprache. Und indem der Philosoph dazu übergeht, innere geistige Anlage der Menschen und Sprachgestaltung in ihrer Verbindung und ihrem Aufeinanderangewiesensein zu untersuchen, bereitet er den Begriff vor, der eine zentrale Stelle in seiner Sprachtheorie einnimmt: Den Begriff der inneren Sprachform.

f) Innere Sprachform.

Die virtuelle Anlage des menschlichen Sprachvermögens wird gekennzeichnet durch den Begriff „innerer Sprachsinn". Er wird am sprachlichen Gegenstand, dem von ihm selbst gebildeten Laut, zur Sprachform. Diese steht für Humboldt zwischen dem sinnlichen Eindruck, der sprachlich ausgedrückt werden soll und dem Gedanken. Sie ist eine Entelechie, durch die der Geist produktiv wird. In der Tätigkeit des Sprechens ist der Geist in sich geteilt. Als innere Sprachform ist er der aktive Geist, als zu verlautlichende Vorstellung ist er passiv. Der starke Geist verliert sich bei dieser Zweiteilung nie; denn die Passivität ist ja nur eine Erscheinungsform des aktiven Geistes. Die vollkommene Selbstteilung bewirkt den Hochstand, die minder zusammenstimmende Selbstteilung bedingt die geringere Entwicklung der verschiedenen Sprachen. Der Begriff der inneren Sprachform setzt einen zweiten als Korrelat voraus: den der äußeren Sprachform[1]).

An diese Begriffe knüpft Wilh. Wundt an, wenn auch ohne die idealistische Auslegung, die in Humboldts Weltanschauung begründet ist. Er lehnt jede Deutung ab, die über empirische Einsicht hinausgeht; er sieht daher auch einen Fehler in der Annahme einer hinzugedachten idealen Sprachform, an der jede einzelne Sprache zu messen sei. Nach seiner Theorie ist die innere Sprachform nur die Summe tatsächlicher psychologischer Eigenschaften und Beziehungen, die eine bestimmte äußere Form als ihre Wirkung hervorbringen. Der Begriff der inneren ist an die äußere Sprachform gebunden, ist konkret, lediglich Komplex psychologischer Zusammenhänge. Die Methode der Empirie findet selbstverständlich in dieser Teiluntersuchung ihre Anwendung. Der Psychologe läßt keinen Begriff bestehen, der nicht irgendwie erfahrungsgemäß gedeutet werden kann. Innere Sprachform ist danach nicht formende Kraft vor der Erfahrung, sondern das Resultat derselben. Er lehnt es ab, dieser inneren Sprachform ein besonderes Wertprädikat beizulegen; aber wenn er dann — anscheinend ganz

[1]) Wundt, Völkerpsychologie, Bd. I: Die Sprache, II. Teil.

Digitized by Google

empirisch und historisch — folgert, daß diese Sprachform dem jeweiligen geistigen Stande eines Volkes angepaßt ist, so nähert er sich damit wiederum der Auffassung Humboldts, der auch in der Übereinstimmung beider Sprachformen den Maßstab für sprachliche Höhe eines Volkes gewann, freilich mit dem grundlegenden Unterschied, daß für ihn innere Sprachform etwas Absolutes ist, während Wundt den Begriff nur als relativ anwendbar erklärt, Prädikate wie vollkommen und unvollkommen ihm nicht entsprechend sind.

Wiederholt taucht der Begriff innere Sprachform in der Sprachgeschichte auf. Bei Abwandlungen und auch Abweichungen im Einzelnen ist doch in den meisten Fällen ein gemeinsames Kennzeichen die Stellung zwischen den sinnlichen und den geistigen Merkmalen der Sprache; so wenn sie z. B. erklärt wird als „Zwischenglied zwischen Wort und Bedeutung“[1]). In dieser besonderen Lage ist die innere Sprachform die vermittelnde Nebenvorstellung, die als „Etymon“ bezeichnet wird. Sie dient als Band zwischen dem äußerlich wahrnehmbaren Zeichen und seiner Bedeutung, d. h. dem psychischen Inhalt, den dieses Zeichen im Angeredeten erwecken will. Eine Ausdrucksform, welche ein „Etymon“ oder eine innere Sprachform besitzt, bwirkt zunächst gewisse Vorstellungen, die vom Redenden eigentlich nicht gemeint sind, sondern im Hörer den Seeleninhalt, neben Vorstellungen auch Urteile und Gefühle erzeugen sollen. So ist die innere Sprachform nicht der bezeichnete Gedanke und auch nicht Organ desselben, sondern bloß ein durch die eigentümliche Lage des Sprechenden bedingtes Hilfsmittel des Verständnisses. Derartige begleitende Vorstellungen können darum im Interesse des Verständnisses verwandt werden. Doch wird diese innere Anteilnahme die beim Hörenden erweckt werden soll, hervorgerufen durch Begleitvorstellungen, die über das rein Inhaltliche hinausgehen, an ein gefühlsmäßiges Verhalten anknüpfen und einen dem ästhetischen ähnlichen Eindruck hervorrufen; eine Wirkung, die sich um so zwangloser einstellt, als die innere Sprachform nicht nur zur Verständigung, sondern auch als Schmuck gebraucht wird. So kann innere Sprachform fast als ästhetische Triebkraft angesprochen werden, wenn die Begriffe bedeutungsvoll und wahr, bedeutungsleer und unwahr gleichgesetzt werden[2]).

Die Verbindung der beiden Theorien könnte in der Folgerung gesehen werden: Die Bedeutungsfülle, gesichert durch das Etymon, gibt

[1]) Vgl. Marty, Über subjektlose Sätze (Vierteljahrsschrift) für wissenschaftl. Philosophie.

[2]) Voßler, Grammatik und Sprachgeschichte usw. Logos, Bd. I.

Digitized by Google

der Sprache mit dem inneren Reichtum die Legitimation vor sich selbst und damit ihre innere Wahrhaftigkeit. Sie wird mit erkennbar durch die Gesetzmäßigkeit zwischen Sprachform und Sprache. „In der Sprache bestehen feste gesetzmäßige Beziehungen zwischen inneren Zuständen und äußeren Bildern[1])." Die innere Beziehung ist gegeben durch den Sinn, das äußere Bild durch den Laut. Auf den Einklang von Laut und Sinn kommt es an, damit die Sprache bedeutungsvoll und wahr werde. Auf die entscheidende Wichtigkeit der Sprachelemente, der Laute, wird durch die Untersuchungen über die innere Sprachform von den Forschern ständig vorbereitend hingewiesen.

g) Sprachelemente.

Der Laut.

Wenn Humboldt in seiner grundlegenden Sprachphilosophie den Laut als ein durch Artikulation geformtes Gebilde ansieht, so hat er damit ein allgemeines Prinzip angewandt, das gerade in Anwendung auf Dichtersprache entscheidend werden muß: Im Lautbild erkennen wir den Sieg der Form über den Stoff am Anfang der Sprachbildung. Innere Sprachform betätigt sich, indem sie gestaltlose, tönende Schwingungen bedeutungsvoll umformt. Die moderne Forschung sucht für diese philosophische Auffassung Stützen in der Erfahrung zu finden. Danach entwickelt sich die Lautsprache aus der Gebärdensprache, die Erzeugung des Sprachlautes ist zunächst verbunden mit Bewegungsgefühlen des Sprachorgans. Hieraus erklärt sich auch das sonst fast unbegreiflich häufige Auftreten von gleichen Lautgruppen bei verschiedenen Individuen ohne Nachahmung[2]). Die Beziehung von Klang und Bedeutung, die auch nach dieser Theorie nicht abgelehnt wird, erscheint danach erst als sekundäre Entwicklung, nachdem der primitive Vorgang von Gebärde und Laut vorangegangen ist.

Wird damit in den Laut selbst schon eine Tendenz gelegt, über seine Existenz hinaus Verbindungen zu schaffen, Beziehungen herzustellen, die über das Gebiet der bloßen Mitteilung hinausgehen, so wird diese selbe Möglichkeit des Lautgebildes auch nach einer anderen, nach der ästhetischen Seite hin nachgewiesen. Der Formungsakt, der im Laut sich durchsetzt, der aus der tönenden Natur einzelne artikulierte Gebilde schafft, gibt ihnen damit zugleich eine ästhetische Wirkung. Wie in der Natur bunte Mannigfaltigkeit und eine unserer Geistes-

[1]) Dilthey, Die Einbildungskraft des Dichters, S. 463.
[2]) Herm. Paul, Prinzipien der Sprachgeschichte.

Digitized by Google

form zusagende Gesetzesform besteht, so ist auch in der Sprache eine Welt von Lauten gebunden durch die Gesetzmäßigkeit ihres eigenen Baues. Durch die dem Laut in seinen Verknüpfungen eigentümliche rhythmische und musikalische Form erhöht die Sprache den Schönheitseindruck der Natur und wirkt unabhängig davon auf die Stimmung der Seele[1]). So können die Laute und Lautverbindungen Quelle ästhetischen Vergnügens werden durch Wohlklang und Rhythmus, aber bedeutungsvoll wird diese Klangschönheit erst, wenn sie sich verbindet mit dem Sinn, wenn über eine musikalische Wohlgefälligkeit hinaus Ton und Gehalt eine gedankliche Einheit zu bilden vermögen. Wieweit ist dieses durch den Laut zu erreichen, d. h. wieweit ist schon dem Laut eine onomatopoetische, tonmalerische Wirkung eigen? Die Kindersprache kann hier zum Vergleich herangezogen, aus ihr können gewisse Übereinstimmungen mit der Anfangssprache naiver und primitiver Völker abgeleitet werden. Aus der schallnachahmenden Absicht kindlicher Ausdrücke wird vielfach ein onomatopoetischer Trieb erklärt[2]). Aber abgesehen davon, daß sich die Ursprünglichkeit der kindlichen Lautgebilde wohl nur in den seltensten Fällen nachweisen läßt, es meistens die Worte der Erwachsenen sein werden, die sich dem Kinde dadurch verständlich zu machen suchen, ist ferner zu bedenken, daß sich auch in scheinbaren Urwörtern, in Neuschöpfungen des Kindes zwischen Eindruck und Laut schon ein intellektuelles Moment schiebt, daß es oft nicht die Bedeutung ist, die durch den Klang nachgebildet werden soll, sondern eine Bewegung oder eine Tätigkeit. Darum werden auch von einzelnen Sprachforschern Zusammenhänge zwischen Bedeutung und Laut vollkommen abgelehnt; aus verschiedenen Gründen; bisweilen wird der Sinn überhaupt noch nicht im Laut erkannt, sondern erst im Wort. Steinthals Aufstellung, daß schon mit der Wahrnehmung die Artikulation reflektorisch auftritt, daß somit eine instinktive Verknüpfung zwischen Laut und Bedeutung eintritt, daß eine Ähnlichkeit zwischen Anschauung und Gehörseindruck besteht, wird abgelehnt[3]) mit dem Beweis der Tatsache, daß sich eine solche Behauptung überhaupt nicht auf Erfahrung berufen kann. Beim Menschen, wie wir ihn jetzt beobachten, finden wir wohl an psychische Zustände irgendwelche Muskelaktionen und auch Lautäußerungen geknüpft, aber nicht jene reiche Mannigfaltigkeit wohl unterscheidbarer Gebärden und Artikulationen, wie Steinthal sie annimmt. Die Hypothese, daß jeder

[1]) Humboldt, Sprachbau usw., S. 60.
[2]) Herm. Paul, Prinzipien der Sprachgeschichte.
[3]) Marty, Über subjektlose Sätze, Vierteljahrsschrift usw.

Digitized by Google

verschiedenen Anschauung beim Urmenschen ein verschiedener Reflexlaut entsprochen hat, könnte niemals ausreichen, die Mannigfaltigkeit menschlicher Mitteilung zu erklären. Der Differenzierungsreichtum menschlichen Ausdrucksvermögens kann auch nicht annähernd erklärt werden, wenn nur die tönende Natur das Material für die Sprachgebilde geliefert hätte; ein Material, das noch ungemein eingeschränkt würde, wenn auch nur die Klänge sprachbildende Kraft hätten, die durch sich, ihre Farbe und ihren Stimmungsgehalt, Vermittler innerer Eindrücke des Redenden sein könnten, die sich als solche genau dem Hörer übertragen müßten.

Im Gegensatz zu dieser kritischen Haltung Martys stehen Theorien, die in metaphysischer Auslegung der Sprachentstehung und Sprachgestaltung innerste, letzten Endes unerklärbare Zusammenhänge zwischen Geist und Form der Sprache und darum auch zwischen Sinn und Laut erblicken. Wie nach einer solchen Auffassung der Ursprung der Sprache geheimnisvoll ist wie der Ursprung des Lebens selbst, so ist ihre Ausprägung mystisch verbunden mit den Bedeutungen, die nach außen drängen und zur Mitteilung werden wollen. Das führt über die nur onomatopoetische Wirkung des Lautes hinaus, gibt ihm einen Symbolcharakter. Die Folgerung lautet: Die Sprache ist durch und durch symbolisch, jede Sprachwurzel war ursprünglich lautsymbolisch[1]).

Ohne zu derartig unbeweisbaren Denkergebnissen einer einheitlichen, aber auch einseitigen Auffassung zu kommen, die ja nicht in einer Sprachwissenschaft, sondern in einer Weltanschauung begründet ist, finden sich doch Anklänge daran auch bei Forschern, deren Interesse primär auf die Wesenheit sprachlicher Prozesse gerichtet ist. Wenn dem Lautgebilde ein Zusammenhang mit der Bedeutung zuerkannt wird, sei es tonmalerischer oder versinnbildlichender, symbolischer Art, so ist ihm damit eine Bildhaftigkeit zugesprochen, die sprachlich unter dem Begriff der Metapher erfaßt wird.

Die Metapher als sprachbildendes Element.

Der Empirist wird eine symbolische Bedeutung der Laute nur sehr bedingt anerkennen, nur in dem Maße, wie er die Sprache als etwas Gewordenes ansieht, bei dem die Analogie und der Usus mitbauende Kräfte sind. So urteilt z. B. Herm. Paul[2]), daß es mit der sog. Lautsymbolik oder Lautmetapher mißlich stehe: Endungen usw. entstehen

[1]) Biese, Die Philosophie des Metaphorischen.
[2]) Herm. Paul, Prinzipien der Sprachgeschichte.

Digitized by Google

durch Analogie, die grammatische Kategorie ist Analogie, die sog. Urschöpfung beruht auf Anschauung oder anderen Sinneseindrücken.

Im Gegensatz dazu wird noch hinter die metaphorische Bildung in den Lauten zurückgegangen. Danach sollen bereits im Stimmapparat Vorgänge stattfinden, die der Gebärde entsprechen, so daß die Metapher schon im Laute zu finden ist, von dort auf Raum, Zeit, Farben übertragen wird[1]). Zusammengefaßt wird diese Auffassung von Dessoir[2]), wenn er die Klangwirkung direkt bezeichnet mit dem Namen Lautmetapher und sie vor allem ausgeprägt findet in den dunklen und hellen Vokalen. Zwar erkennt der Philosoph ihnen auch nur eine bedingte Anschaulichkeit zu, aber diese Einschränkung ändert doch nichts an der prinzipiellen Bedeutung seiner Definition. Gerade der von ihnen verwendete Begriff „Anschaulichkeit" ist ungemein verwertbar, gibt restlos den Bildcharakter der Metapher wieder. Es darf hier wohl gefolgert werden: Das Bild ist erfaßbar nur durch Anschauung. Die Metapher ist das Sprachbild. Durch die metaphorische Bedeutung wird das onomatopoetisch erfaßte Lautbild aus einem Gehörs- in einen Gesichtseindruck verwandelt, wir können auch sagen gesteigert, weil vergeistigt, in dem Maße, in dem das Gesicht ein höherer Sinn ist als das Gehör. So muß der Metapher eine zentrale Bedeutung als sprachbildendes Element beigemessen werden.

Bereits Herder[3]) sieht die bildnerische Kraft in sprachschöpferischen Epochen in dem „Metapherngeist", der sich elementar und instinktiv durchsetzt. „In den ältesten Sprachen muß alles Gefühl und Laut werden, um Ausdruck zu werden! Daher die starken, kühnen Metaphern in den Wurzeln der Worte."

Die logische Schwäche der Sprache zugleich mit ihrer künstlerischen Kraft anerkennen, heißt, ihre Eigenart in ihrem Bildcharakter sehen, in ständigem Umschreiben oder bildlichem Reden. Danach sind die Bedeutungen eines Wortes oder Begriffs ebensoviele Metaphern oder Bilder. Und da keinem Worte nach dieser Auffassung eine Urbedeutung zuerkannt wird, „so hat kein Wort jemals andere als metaphorische Bedeutung". Hiernach wächst unsere Sprache durch Metaphern, „jede Metapher wird zuerst bewußt gebraucht und ist erst dann in den Organismus der Sprache, als Zuwachs, eingetreten, wenn man sie nicht mehr als Metapher fühlt"[4]).

[1]) Mauthner, a. a. O. Bd. II.
[2]) Dessoir, Allgem. Ästhetik, S. 362.
[3]) Herder, Ursprung der Sprache, S. 110.
[4]) Mauthner, Beitr. usw., Bd. II, S. 467/68.

Digitized by Google

So schafft ein metaphorischer Drang im Menschen die Benennungen. Auch Herm. Paul gibt dieser schöpferischen Kraft ihr Recht. Die Metapher ist eines der wichtigsten Mittel zur Schöpfung von Benennungen für Vorstellungskomplexe, für die noch keine adäquaten Bezeichnungen existieren. Die Einführung des Begriffs „Vorstellungskomplex" fixiert und grenzt zugleich die metaphorische Fähigkeit ein; sie tritt ein bei Schaffung eines Namens, ist vorhanden erst im Wort, nicht schon im Laut. Wenn damit ein gedanklicher Prozeß als mitwirkend gedacht ist, der über die primitive Bildung hinausreicht, die in der Annahme einer Lautsymbolik gilt, so ist dennoch auch einer künstlerischen Bildkraft alles Sprachgeschehens Rechnung getragen. Ein so unvoreingenommener Forscher wie Herm. Paul urteilt: Die Anwendung der Metapher beschränkt sich nicht auf äußere Nötigung, oft treibt ein innerer Drang zur Bevorzugung eines metaphorischen Ausdrucks, der der menschlichen Natur entfließt[1]).

Ihre letzte Deutung kann die Metapher, die bisher betrachtet wurde in ihrem Wert für Sprachentstehung und sprachliche Verständigung, erst finden, wenn sie behandelt wird als Ausfluß dichterischer Anlage und als Beweis für künstlerische Gestaltung im poetischen Werk, als entscheidendes Kriterium für Dichtersprache.

Zusammenfassung.

Ohne die einzelnen ästhetischen Kennzeichen vorwegzunehmen, die auch bereits der Anfangssprache eigen sind, wird doch aus dem Rückblick auf Sprachentstehung und erste Sprachgestaltung deutlich, daß Sprache an sich, auch ohne einzelne Merkmale, der Kunst vergleichbar ist. „Die Sprache ist an und für sich in ihrem innersten Bau etwas Poetisches. Jeder Redeteil ist Teil eines zu bezeichnenden Bildes. Ganz in diesem Sinne faßt Voßler das Wesen der Sprache. Er kommt direkt zu dem Urteil: „Als produktive Tätigkeit, als originelle Leistung ist die Sprache Kunst[2])." Dieser Forscher sieht demnach das eigentlich Künstlerische im Sprachakt an sich, in der schöpferischen Kraft derselben, die sich auf keine anderen Ursachen berufen kann als auf eine dem künstlerischen Drang vergleichbare Anlage. Und wenn Mauthner auch die Sprache nicht als Kunstwerk einschätzt, weil sie nicht das Werk eines Einzelnen ist[3]), so erblickt er doch in ihr das einzige Kunstmittel der Poesie und damit eine Entwicklung, die sich

[1]) Herm. Paul, Prinzipien der Sprachgeschichte, Vorwort.
[2]) Voßler, Grammatik und Sprachgeschichte usw. Logos, Bd. I, S. 171.
[3]) Mauthner, a. a. O., Bd. I, S. 26.

Digitized by Google

im engsten Zusammenhang mit der Kunst vollzogen hat, ja nur innerhalb dieser Wechselseitigkeit Werte zu produzieren vermag. Gerade die primitive Sprache zeigt Ausdrucksformen, die der Kunst verwandt sind. Das Verbundensein von naturhaftem Werden und künstlerischer Entfaltungskraft im Sprachgebilde erfaßt der Goethebiograph Gundolf in dem Ausspruch: „Denn die Sprache ist nicht nur das Arsenal der Begriffe und Gedanken, sie ist auch der Quell der Laute und Rhythmen, also eine unmittelbare Natur: Sie gehört dem Denken und dem Leben, dem Geist und der Natur zugleich an. Sie ist als Kunstmaterial allerdings von dem Material der anderen Künste dadurch unterschieden, daß nur sie dem Menschen allein angehört: Marmor, Klänge, Farben sind außermenschlich, die Dichtersprache ist wesentlich der menschliche Geist als Kunstmaterial[1])." Auf den Dichter angewandt, bietet sich seine, in Sprachform gegossene Gestalt als Denkform, dem einfühlenden und genießenden Schauenden dar. Sprache ist ja eigentlich nur die Entwicklung vom Sinnlichen zum Geistigen; von Wiedergabe des Wahrgenommenen zum Begriff. Dieser Verlauf läßt sich nachweisen an analogen Prozessen. Gerber[2]) liefert zum Beispiel den Beweis für die Umwandlung der dichterischen (bildlichen) in die Begriffssprache an der Ähnlichkeit der Schriftentwicklung. Wie diese sich herausgestaltet hat aus der Bilderschrift zur Lautschrift und schließlich zur Stenographie, so geht auch die Sprache von tönenden zu lautlichen und schließlich nur geistig zu erfassenden Merkmalen über. Im Zusammenhang mit unserem Thema interessiert darum vorwiegend die Frage: Welche Bedeutung hat dieser tatsächlich zu beobachtende Sprachverlauf für die Kunst? In welchem Zusammenhang stehen Sprachentwicklung und Dichtung? Das führt zu einer historischen Betrachtung des Sprachwandels.

II.

Zur Geschichte des Sprachwandels.

Die Sprachentwicklung verläuft einerseits in allmählichen Übergängen, ohne Bruch, nicht sprunghaft. Nicht nur zeitlich wirkt jeder Tag, sondern auch räumlich jeder Mensch am allmählichen Wandlungsprozeß mit: ein Vorgang, den Hermann Paul besonders überzeugend nachgewiesen hat, um seinen Grundbegriff des Sprachusus zu erklären. Seine Auffassung führt ihn mit Notwendigkeit zu dem

[1]) Gundolf, Goethe, S. 6.

[2]) Gerber, Die Sprache als Kunst, S. 312/13.

Digitized by Google

Resultat, daß unsere Sprache sich nicht vereinheitlicht, sondern im Gegenteil sich immer mehr differenziert, entsprechend den immer weiter gezogenen Kreisen sprachgestaltender Individuen, zwischen deren Individualsprachen allerdings so geringe Unterschiede entstehen, daß sie fast einer Einheitssprache sich annähern. Hiernach wäre die Sprache ein fließender Strom, verbreitert durch zufließende Bäche und Nebenflüsse, aber keine in Abschnitte zu zerlegende Architektur.

Gegenüber der Sprachbeobachtung des täglichen Lebens, die den allmählichen und undramatischen Wandel zu bestätigen scheint, ergeben sich andererseits dem rückschauenden und weite Zeiträume übersehenden Blick gewisse Stufen, deutlich unterschiedene Abschnitte, Sprachepochen, die nur wenig miteinander gemein zu haben scheinen. Was sich ursprünglich allmählich vollzog, stellt sich dem bewußt konstruierenden, vom unwesentlichen absehenden und daher abstrahierenden Denker als zeitlich begrenzte, eigenartige Entwicklungsstufe dar. Deshalb wird denn auch von fast allen Sprachforschern eine bestimmte Einteilung vorgenommen. Über grammatische Erklärungen hinaus fesseln uns hier die Interpretationen, die den Prozessen des Sprachwandels ästhetische Werte beimessen, die als Gründe für die Entwicklung der Sprache künstlerische Momente in Ansatz bringen und so von einer künstlerischen Steigerung oder Erschlaffung der Sprache im Laufe der Zeiten sprechen.

1. Entwicklungsstufen.

Es ist charakteristisch, daß sich mit diesem grundlegenden Phänomen besonders eingehend diejenigen Sprachforscher — Grammatiker und Philosophen — beschäftigen, die auch der Frage einer Ursprache oder der Sprachentstehung besondere Beachtung widmeten. So hat Hamann zunächst den Versuch gemacht, die einzelnen Entwicklungsstufen auf drei Merkmale festzulegen. Für ihn ist die Sprache am Anfang poetisch, dann historisch und schließlich philosophisch (eine Dreiteilung, die fast die Hegelsche Dialektik vorwegnimmt). In der mystischen Ausdrucksweise Hamanns lauten die näheren Erklärungen: Die poetische Sprache heißt auch kyriologische, das ist also die natürliche eigentliche Sprache: er setzt die poetische Sprache darum an den Anfang, weil er das Wesen der Sprache in der Bildhaftigkeit erblickt. Die Stufe des Historischen wird auch als symbolisch oder hieroglyphisch bezeichnet. Hier ist das Entwicklungsmoment eingetreten, durch das „Einzelsprache in Menschensprache", das Bild in das Zeichen umgewandelt ist, dem aber immer noch, wie der alten Hieroglyphe, die

Digitized by Google

dunkle Rätselhaftigkeit anhaftet, die an den göttlichen Ursprung aller Sprache gemahnt. Ein weiterer Wandel wird hervorgerufen durch bestimmte konkrete vorherrschende Interessenrichtungen. So ist eine Einwirkung auf die Sprache eingetreten durch die Wissenschaft, denn auch für Hamann ist die Sprache notwendig zum Denken, ein „unentbehrliches Organ des Denkens". Das führt zur dritten Stufe, der philosophischen Sprache. Doch auch die philosophische oder charakteristische Sprache gestaltet sich für ihn keineswegs aus der Kraft des autonomen Denkens. Auch sie ist bloßes Gefäß eines ihr fremden Inhaltes, Hülle und Schattenbild, dem das selbständige Leben und die Spontaneität fehlt. Damit steht Hamann im Gegensatz zu Herder und Humboldt, die die Sprache von ihren Anfängen an als Ausdruck produktiver Tätigkeit auffassen.

Herder sieht die größte Wandlungsfähigkeit der Sprache in ihrer Jugend, eine Feststellung, die durch die Philologie der Folgezeit und durch das biogenetische Gesetz des Werdens unendlich oft bestätigt ist. Herder aber beweist diese Tatsache mit einer Bewertung und Anwendung auf die Kunst. Der Beginn der Sprache ist nicht nur durch größte Entwicklungsmöglichkeit, sondern auch Lebensfülle, Reichtum, Unverkümmertheit, Ursprünglichkeit gekennzeichnet. Die Veränderlichkeit offenbart sich in „dem wilden, freien Leben im Reich der großen, weiten Schöpfung, noch ohne förmlich geprägte Regeln, noch ohne Bücher und Buchstaben und angenommene Meisterstücke"[1]) (d. h. nachgeahmte Vorbilder). Ganz ähnlich erkennt Humboldt, daß die Sprache ein Akt der Schöpferkraft und damit eine der Kunst verwandte Erscheinung ist. „Der Kreis der Urformen der Sprachen scheint geschaffen zu sein, das ist bedingt durch die Verbundenheit der Völker und die Geisteshöhe der Menschheit, die die Epoche der Sprachbildung übernommen hat[2])."

Die Urkraft der ersten Sprachtätigkeit wird somit abgelöst durch andere, mehr kombinatorische Kräfte des menschlichen Vermögens. Die völkerverbindenden Tendenzen bezeichnet der Philosoph auch an anderer Stelle als die Entwicklung der Zivilisation. Zwar steht diese mit der Sprachentwicklung nicht immer im gleichen Verhältnis. Aber daneben sind auch Kultur und Zivilisation für die Sprache von Bedeutung, indem sie ihr neue, vorher unbekannte Begriffe zuführen. So lösen sich Epochen des Stillstandes mit denen des Aufstieges ab, je nach dem Übergewicht äußerer oder innerer Einwirkungen oder der

[1]) Herder, Ursprung der Sprache, S. 190.
[2]) Humboldt, a. a. O. S. 11.

Digitized by Google

inneren Selbsttätigkeit. Diese Annahme Humboldts wird bestätigt durch geschichtliche Beispiele aus Zeiten, in denen sich der Sprachgeist erschöpft zu haben scheint, in denen aus allen Werken auch der schönen Literatur Mattigkeit und Stumpfheit des Ausdrucks und der Rede spricht. Man denkt an Zeiten, wie etwa die Jahrhundertwende um 1300 oder an das geistig und darum auch sprachlich so unfruchtbare Jahrhundert 1650—1750. Aber indem wir hier die Erklärung, ganz im Sinne Humboldts aus der Gesamtkultur, ihrem Tiefstand und der Verelendung der Zeit finden, ist es möglich, die Wellenbewegung von Höhen und Tiefen sprachschöpferischer Haltung aus dem Gesetz organischen Werdens zu verstehen. Goethe hat dieses einmal zum Ausdruck gebracht: „Wenn eine gewisse Epoche hindurch in einer Sprache viel geschrieben und in derselben, von vorzüglichen Talenten, der lebendig vorhandene Kreis menschlicher Gefühle und Schicksale durchgearbeitet worden, so ist der Zeitgehalt erschöpft und die Sprache zugleich, so daß nun jedes mäßige Talent sich der vorliegenden Ausdrücke als gegebener Phrasen mit Bequemlichkeit bedienen kann." Der scheinbare Stillstand ist aber nicht Abstieg, sondern Ruhepause, in der sich die Kräfte zu neuer Produktion sammeln. Nach Humboldt beruht die unbedingt aufwärts weisende Selbstentwicklung der Sprache auf ihrer inneren Zielstrebigkeit. Sie besteht in einer zweifachen Fähigkeit: „Ein Gefühl, daß es etwas gibt, was die Sprache nicht unmittelbar enthält, sondern der Geist, von ihr angeregt ergänzen muß; und den Trieb, wiederum alles, was die Seele empfindet, mit dem Laut zu verknüpfen. Beides entquillt der lebendigen Überzeugung, daß das Wesen des Menschen Ahnung eines Gebietes besitzt, welche über die Sprache hinausgeht, und das durch die Sprache eigentlich beschränkt wird; daß aber sie wiederum das einzige Mittel ist, das Gebiet zu erforschen und zu befruchten, und daß sie gerade durch technische und sinnliche Vollendung einen immer größeren Teil desselben in sich zu verwandeln vermag[1])." Wie hier die Hauptleistung der Sprache darin gesehen wird, die Pforte zu dem höheren Reich des Geistes zu öffnen, dem sie selbst nicht angehört, so wird diese Stimmung Grundlage „des Charakterausdrucks der Sprache". An ihrer Selbstentfaltung haben mitgewirkt sinnliche Form, Tiefe des Gemüts und der Drang des Menschen zur Vermittlung der Gedanken. Diese Merkmale geben der Sprache ihre Eigentümlichkeit und Durchsichtigkeit. Steinthal bringt die besondere Sprachauffassung Humboldts in eine

[1]) Humboldt, a. a. O. S. 206.

Digitized by Google

Parallele mit der Philosophie Hegels. Wie sich nach Hegel in den Völkern der Geschichte ein fortschreitend höheres Bewußtsein der Freiheit offenbart, so offenbart sich nach Humboldt bei den Völkern auch ein fortschreitend höheres Sprachgefühl.

Unter ganz entgegengesetztem Gesichtspunkt betrachtet A. W. Schlegel die Sprachentwicklung. Da er sie überhaupt nur auf ihre poetischen Qualitäten hin betrachtet, Ursprache und Elementarpoesie für identisch erklärt, so ist ihre Prosawerdung ein Abstieg. Auf die selbst gestellte Frage: Wodurch kommt das Prosaische in die Sprache? antwortet er: Dadurch, daß sich der Verstand der Zeichen bemächtigt, welche die Einbildungskraft ursprünglich erschaffen hat; denn diese Zeichen werden Bild oder Begriff je nach der Beziehung auf die Einbildungskraft oder den Verstand. Schlegel führt hier die besonders eindrucksvollen Beispiele an, die zwei Entwicklungsziele darstellen: begreifen — Begriff, vernehmen — Vernunft. Den Fortgang der Sprache sieht er darin, daß aus einer Einheit lebendiger Bezeichnungen eine Sammlung willkürlicher konventioneller Zeichen wird. Aber was seiner Deutung einen ganz eigenartigen Charakter gibt, ist nicht nur der Gedanke, daß die sich entwickelnde Sprache von ihrer Höhe sinkt, sondern auch die Geringschätzung, die er ihr gerade als Organ der Wissenschaft zuteil werden läßt. So lesen wir in den Vorlesungen bei Schlegel: „In der wissenschaftlichen Sprache sinkt sie vom beseelten Hauch zur allgebraischen Chiffre herab[1])."

Was vom vorwiegend literarhistorischen Standpunkt Herders als Ermattung, vom philosophischen Humboldts als Verfeinerung späterer Sprachstufen angesehen wird, was im Urteil Schlegels nur als Verödung der Sprache erscheint, erfaßt und erklärt der Grammatiker Jakob Grimm als berechtigten Verlauf, in dem jedes Glied und jede Staffel den ihr zugehörigen und notwendigen Platz hat. Danach ist Sprache eine fortschreitende Arbeit, eine zugleich rasche und langsame Errungenschaft des Menschen, die er der freien Entfaltung des Denkens verdankt. Alle Sprachen zeigen eine gleiche Entwicklung. Der alte Sprachtypus bringt die Vollendung der Form, die gegenseitige Durchdringung aller sinnlichen und geistigen Bestandteile, die Kraft und Gelenkigkeit des Ausdrucks. Später erfolgt ein Herabsinken von dieser Höhe, ein Ersatz durch äußere Mittel und Behelfe, an Stelle der schönen Lebendigkeit von früher eine gesteigerte Ausbildung der zusammenhängenden Rede. Auch hier werden drei Staffeln menschlicher

[1]) A. W. Schlegel, Vorlesungen, Bd. 1, S. 282.

Digitized by Google

Sprachentwicklung angenommen: Erstens eine Zeit des Schaffens und Wachsens. In dieser Epoche bilden sich die Wurzeln und Wörter, sie gleicht dem Wachsen des Laubes am Baum. Dazu tritt zweitens das Emporblühen einer vollendeten Flexion, sie ist als Blüte des Baumes zu bezeichnen. Und drittens tritt der Trieb zum Gedanken ein, der die Verknüpfung der Worte in strengerer Folgerichtigkeit hervorruft, er bringt die reifende Frucht am lebendigen Sprachbaum[1]). Die Entwicklung ist zugleich Aufstieg. Die Wörter sind zuerst zu voll und überladen. Dann läßt ein unbewußt waltender Sprachgeist Haupt- und Nebenbegriffe unterscheiden. Die Flexion, das Hauptkennzeichen der zweiten Stufe, entspringt aus dem Einwuchs sich senkender und bewegender Stammwörter. Was die Sprache an Elastizität im Laufe der Zeit verliert, gewinnt sie an Maß und Regel für den gesteigerten Gedankenreichtum. Die älteste Sprache war melodisch aber weitschweifig und haltlos, die mittlere ist voll gedrungener poetischer Kraft, die neue Sprache sucht den Abgang an Schönheit durch Harmonie des Ganzen sicher einzubringen und vermag mit geringeren Mitteln demnach mehr[2]). In diesem Verlauf sieht Grimm eine Höherentwicklung jeder Sprache. Was sich, vom Einzelnen aus betrachtet, als Rückschritt darstellen könnte, ist vom Ganzen her immer Fortschritt und Zuwachs. Freilich ist erst in der neuen Zeit eine Bereicherung des intellektuell Verwertbaren eingetreten. Rein auf ihren Kunstwert angesehen, hat die Mitte das Höchste geleistet. Das wird von Grimm angedeutet durch den Begriff: „Sprachblüte", wenn er auch ein noch darüber Hinauswachsen nicht für ausgeschlossen hält. „Die Schönheit menschlicher Sprache blühte nicht im Anfang, sondern in ihrer Mitte; ihre reichste Frucht wird sie erst einmal in der Zukunft darreichen."

Nach der Auffassung der Sprachphilosophen, namentlich in Anlehnung an Humboldt, muß die Sprache als eine Entwicklung vom Sinnlichen zum Geistigen erscheinen, immer mehr angepaßt den Bedürfnissen der Erkenntnis, der Ausdrucksgestaltung des Übersinnlichen. In demselben Maße aber, wie die Sprache der Interpretation seelischer Verfeinerung und Differenzierung dient, müßte sie, so sollte man annehmen, für die Zwecke der Kunst unverwendbarer werden.

Und vielfach begegnet man dem Urteil, daß sie nicht nur an Klangfülle und sinnlichem Reiz, sondern auch an Bildhaftigkeit und plastischer Kraft einbüßt in dem Grad, wie sie Reflex des geistigen Lebens ist. Demgegenüber finden wir bei bedeutenden Sprachforschern und

[1]) Grimm, Ursprung der Sprache, S. 30—37.
[2]) Grimm, a. a. O. S. 39.

Digitized by Google

Literarhistorikern die Auffassung vertreten, daß sich in der Sprache dennoch eine Entwicklung zum Künstlerischen vollzieht, daß sie sich den Zwecken der Kunst immer mehr anpaßt: „Die Sprache ist fast immer ein unvollkommenes Werkzeug für den Zweck der Erkenntnis angepaßt den praktischen Bedürfnissen, immer mehr verfeinert für die höheren Zwecke der Kunst[1])." Im Gegensatz zu einer Wertung, die im primitiv Elementaren das reinste Gebilde der Kunst sieht, wird hier auch dem Sprachprozeß für die Dichtung die gleiche Sublimierung zuerkannt, die sie zur Wissenschaftssprache im höheren Sinne befähigt. Die restlose Ausdrucksfähigkeit für die Dichtung kann sogar im Gegensatz stehen zu ihrer begrifflichen Klarheit. Auch hier geht Erdmann den nicht allgemeinen Weg. Er sieht keine gedankliche Klärung, sondern künstlerische Verschleierung im Werden der Sprache: „Der ewig sich erneuernde, metaphorische Wortgebrauch macht zwar die Sprache immer reichhaltiger, feiner, ausdrucksvoller, aber auch unklarer, indem er die Grenzlinien verwischt und verrückt[2])."

Der Überblick über die Beurteilung der historischen Entwicklung und ihrer Bedeutung für die Sprache der Kunst ergibt hiernach kein einheitliches Bild. In überwiegender Mehrheit wird eine Verfeinerung der Begriffsprache mit gleichzeitiger Entfernung von den Wurzeln ihrer Kraft und Ursprünglichkeit festgestellt. Nur vereinzelt werden die Züge hervorgehoben, die die Sprache auch den Zwecken der Kunst immer mehr anpassen. Gemeinsam aber ist fast ausnahmslos allen Forschern die Anerkennung eines Aufstiegs und keines Verfalls der Sprache. Ihre Entwicklung führt nach oben. Auf die Dichtung angewandt, kann aus dieser Einsicht nur die Forderung abgeleitet werden, daß sie die höhere Geistigkeit des modernen Menschen mit der Fülle und dem Reichtum unmittelbaren Erlebens vereine, d. h. in der sprachlichen Formung die Differenziertheit des Erbes mit der Urhaftigkeit des Anfangs vereine.

Gewisse Gegensätze und scheinbare Unvereinbarkeiten der Auffassung lassen sich zum Teil auch dadurch erklären, daß bei dem Begriff „Sprache" schon an die verschiedenen Spaltungen gedacht ist, an Einzelsprachen, in denen sich die geistig-intellektuelle oder die poetisch-phantasievolle Anlage verschiedenartig durchzusetzen vermögen. Diese Einsicht führt zu der Betrachtung des einschneidendsten historischen Vorgangs, der nationalen Entwicklung der Sprache.

[1]) K. O. Erdmann, Die Bedeutung des Wortes, S. 36.
[2]) K. O. Erdmann, Die Bedeutung des Wortes, S. 17.

Digitized by Google

2. Nationale Entwicklung.

Die Entstehung der Nationalsprachen läßt sich nur aus allgemeinen geschichtlichen Ursachen ableiten und ist in Dunkel gehüllt wie die Spaltung der Menschen in Völker und Stämme. Die Ableitung, die Herder gibt, wenn er sein „direktes Naturgesetz" aufstellt, kann heute nicht mehr vollständig befriedigen. Er deduziert: So wie das ganze menschliche Geschlecht unmöglich eine Herde bleiben konnte, so konnte es auch nicht eine Sprache behalten. Es müssen sich also verschiedene Nationalsprachen bilden. So entsteht „eine neue Sprache in jeder neuen Welt, Nationalsprache in jeder Nation, ein Proteus auf der runden Oberfläche der Erde". Der Begriff Nationalsprache ist hiermit nur durch sich selbst erklärt, die Gliederung in Nationen nur in einer nicht weiter abgeleiteten natürlichen Notwendigkeit erkannt. Philosophisch tiefer faßt Humboldt das Problem, wenn er „die Sprache" als göttlich frei, „Sprachen" als abhängig von der Nation, demnach als gebunden ansieht. So wie sich die Freiheit des menschlichen Geistes offenbart in der Vernunft und nach außen tritt als Sprache, so ist es die Höhe dieser Geisteskraft, die die Sprache beschwingt. Die Aufgabe seiner Schrift sieht darum Humboldt in dem Zusammenhang der Sprachverschiedenheit und Völkerverteilung mit der Erzeugung der menschlichen Geisteskraft. Die inneren Hemmungen, die nur begrenzte Entfaltung des Geistes gestatten, lähmen auch die Gestaltungsfreiheit der Sprachen. Aus diesen Unterschieden ergibt sich Differenzierung und Sprachverschiedenheit, die geknüpft ist an die Lebensgemeinschaft eines Volkes. Die Sprache ist demnach die äußerliche Erscheinung des Geistes der Völker; ihre Sprache ist ihr Geist und ihr Geist ihre Sprache. Beide entströmen ein und derselben unerklärlichen, unzugänglichen Quelle. Priorität von Geist oder Sprache ist nicht nachzuweisen möglich. Aber die geistige Kraft der Nation ist der vorausgehende Bestimmungsgrund für Sprachverschiedenheit. Diese Grundanschauung Humboldts, die darzustellen ein Hauptzweck seines Werkes ist, wird dann auch in zahlreichen Aussprüchen variiert. „Auf die Sprache in derselben Nation wirkt eine gleichartige Subjektivität ein, so in jeder Sprache eine eigentümliche Weltansicht[1])." Und ganz ähnlich an anderer Stelle: „Der Charakter der Sprache ist eine natürliche Folge der fortgesetzten Einwirkung der geistigen Eigentümlichkeit der Nation[2])." Doch bleibt Humboldt bei der Feststellung geistiger Unterschiede nicht stehen. Er macht bereits den Versuch, die Formung des

[1]) Humboldt, Sprachbau und geistige Entwicklung, S. 58.
[2]) Humboldt, a. a. O. S. 200.

Digitized by Google

Lautbildes und demnach die äußere Verschiedenheit der Sprachelemente ursächlich mit der geistigen Position zu verknüpfen, aus ihr abzuleiten und damit eine Erklärung für Ungleichheiten der Sprachtechnik zu geben. Das Sprachvermögen wird danach in eine phonetische und eine intellektuelle Fähigkeit gegliedert. Bei einzelnen Völkern ist die eine oder die andere Seite bisweilen vernachlässigt; das ergibt die Sprachunterschiede der Nationen. So ist es auch hier der Geist, der sich seinen entsprechenden Körper baut und der phonetische Apparat erscheint als das Produkt geistiger, formender Kräfte.

Der moderne Empirismus nimmt außer den geistigen Verschiedenheiten der Völker, die als ursprüngliche Anlage vorausgesetzt aber nicht bewiesen werden können, auch äußere Einflüsse an, die zunächst die Physis und durch sie die Sprache spezifisch formen. So kann die geologische Beschaffenheit des Landes, es können tellurische Einwirkungen, Klima, Farb- und Formgestaltung der umgebenden Natur auf die Sprache einwirken. Die Umwelt stempelt den Menschen körperlich und geistig, bildet seinen phonetischen Apparat und bedingt daher die Sprachhervorbringung. Hierin liegt der Hauptgrund „der verschiedenen Sprachformationen, der verschiedenen künstlerischen Begabungen für Sprachschaffen und Sprachauffassungen“[1]).

Der waltende Sprachgeist eines Volkes erhebt die Nationalsprache darum über bloße Formverschiedenheit und phonetisch bedingte Andersartigkeit zum Ausdruck eines eigenen inneren Lebens, das auch mitgeteilt wird in besonders häufigen Ausdrücken und namentlich volkstümlichen Wendungen und Bildern. „An den in der Sprache usuell gewordenen Metaphern erkennt man die in einem Volk besonders mächtigen Interessen[2]).“

a) Idiom.

Nicht nur in der offiziellen und oft uneigenartig abgeschliffenen Allgemeinsprache, sondern in der volkstümlichen Bildung, dem Dialekt, dem Idiom, offenbart sich die stille und intime Originalität eines Volkes oder eines die Nation besonders deutlich repräsentierenden Stammes. Die Mundart scheint einer Tendenz zu folgen, die der Nationalsprache entgegengesetzt wirkt. Denn während die letztere nur möglich wird durch einen inneren Einheitsdrang, setzt sich im Idiom ein dezentralisierendes Prinzip durch: Dialekt ist abgegrenzte Sprache innerhalb der Nationalsprache, landschaftlich und familienhaft be-

[1]) Gerber, Die Sprache als Kunst, S. 320.
[2]) Herm. Paul, Prinzipien, S. 95.

Digitized by Google

dingt. Die Frage drängt sich auf: Wie ist die Ausprägung der Mundart für die Kunst zu verwerten? Schon frühzeitig hat sich die Sprachforschung mit diesem Problem beschäftigt und die Neubelebung unserer Sprache und Literatur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fällt mit der Bewertung der mundartlichen Sprache zeitlich und inhaltlich zusammen. Das Wesen trockner Buchgelehrsamkeit und bureaukratischer Auffassung auch der Dichtung im Zeitalter Gottscheds wird besonders gekennzeichnet durch das Eintreten des Leipziger Literaturkritikers für ein reines, mundartlich unvermischtes Einheitsdeutsch. In deutlicher Unterscheidung zu dieser schematischen Auffassung, die in einem Lebensprozeß, wie das Werden der Sprache ihn darstellt, Starrheit hineinbringt, tritt die seelenhaftere Betrachtung der Sprache auch für die Individuationen landschaftlicher oder stammesmäßiger Sprachformen ein. Schon Hamann erkennt die Bedeutung des Idioms an. Seine Vorliebe für Dunkelheiten und Überraschungen der Sprache führt ihn zur Verwerfung der landesüblichen Grammatik; in der Befreiung vom Regelzwang sieht er nicht nur die Möglichkeit für freie Sprachgestaltung überhaupt, sondern die Befreiung des Sprachgeistes, seiner Kraft und seines inneren Sturmes. Alle diese Kennzeichen findet er wider im Idiom, für das er eine ganz besondere Vorliebe hat und für das er die Menschen so vorbereitet hält, daß er direkt von einer „communicatio idiomatum" spricht. Ganz in seine Fußtapfen tritt hier Herder. Der Verkünder der Nationalsprache und Nationaldichtung hat seine Tätigkeit des Einfühlens bis zur leisesten Unterschiedsempfindlichkeit geschärft. So hebt er hervor, daß die Sprechwerkzeuge schon nicht bei zwei Menschen gleich sind und darum jedes Geschlecht in seine Sprache einen Haus- und einen Familienton bringt. Dieser Ton ist zunächst nur durch die phonetischen Apparate bedingt, zeigt sich also in der Aussprache. Aber Worte selbst führen zu Sinn und Seele der Sprache. So entstanden Lieblingsworte, eigene Worte und damit ein Idiom der Sprache. Es wurde ausgebaut durch Veränderungen, Vor- und Zusätze, Versetzungen und Wegnahmen von ganzen und halben Bedeutungen, „und das alles so natürlich, als Sprache dem Menschen Sinn seiner Seele ist".

Während Herder somit das Prinzip des Idioms in der Verbindung des Ähnlichen, in der Schaffung sprachlich verwandter Gruppen sieht, die durch ihre besondere Ausdrucksweise eine Verständigung schaffen, über die allgemein übliche hinausgehend, geknüpft an Andeutungen und Beziehungen, halbe Worte und mitschwingende Stimmungen, weist Humboldt auch auf das trennende Moment einer von

Digitized by Google

der Allgemein-Sprache abgesonderten Sprechweise hin. Nach ihm besitzt die Sprache die Kraft, zu entfremden und einzuverleiben. Sie kann verschieden sprechende Glieder einer Familie trennen, einander nicht verwandte Glieder einer Nation einigen. Losgelöst von der Bindung örtlichen Zusammenhanges ist hier das Verständnis schaffende, gruppenbildende Prinzip wieder in einen geistigen Akt verlegt. Seelische Gleichartigkeit bringt gemeinsame Sprache hervor, das Idiom ist das Erkennungszeichen der geistig verwandten Glieder eines Volkes.

Die Anwendung dieser Einsicht auf die Dichtung macht Gerber, der freilich nicht das Idiom als geistige Spracheigentümlichkeit, sondern als lautlich gekennzeichnete Mundart ansieht. Danach ist die Verwendung mundartlicher Formen in der Poesie den Naturlauten gleich, welche, halb vergessen, wieder anklingen[1]). Und ähnlich urteilt Erdmann, wenn er auch gerade in dem Stimmungston, nicht nur im Lautbild, das Wesen idiomatischer Ursprünglichkeit erkennt. „Der Nebensinn schafft Studenten-, Soldaten-, Familiensprache[2])." Wie auch immer die besonderen Gebilde der Sprache angesehen werden mögen, ob als Dialekt mit eigentümlichen Lautformen, als rein mundartliche Prägung der Nationalsprache, oder ob als inhaltlich abgegrenzte Familien- oder Berufssprache, bestimmt durch Lebensgemeinschaften, Lebenshaltung und gesellschaftliche Schichtungen, in allen Fällen wird ihre Bedeutung für die Dichtung sehr hoch eingeschätzt. Zunächst wirkt die Mundart durch sich, sie ist kräftig und wurzelhaft, unverbildet und nicht durch einen der Poesie wesensfremden Intellektualismus mitbestimmt. Das gleiche gilt von der Sprache des Studenten und des Wanderers, des Handwerkers und des Soldaten. Nur die Sprache des Schreibstubenmenschen ist poetisch nicht verwertbar, denn sie ist papierne Sprache. Aber außer der unmittelbaren Wirkung hat der Dialekt mittelbare auch auf die Gestaltung der Nationalsprache. Diese bewahrt er vor Erstarrung und Eintönigkeit, er führt ihr frische Kräfte und immer neue lebensvolle Ausdrücke zu. Dialektdichtung und Heimatkunst finden von dieser Einsicht aus ihre Erklärung und ihre Rechtfertigung.

Das Mitgenießen dieser Dichtung auch durch anderssprechende Menschen zeigt, daß die Herausbildung der Mundart nicht nur trennt und isoliert, nicht nur für sich abgeschlossene Sprachgemeinschaften herausentwickelt, sondern daß sich aus der Differenzierung auch neue Einfühlungsmöglichkeiten bilden. Aber diese Trennung und Vereinigung findet statt innerhalb der Volkseinheit, das nationale Band

[1]) Gerber, Die Sprache als Kunst, S. 437.

[2]) K. O. Erdmann, Die Nebenwerte der Worte, S. 133.

Digitized by Google

schlingt sich um die verschiedenen Teile. Schwieriger scheint die Verbindung zwischen ganz wesensverschiedenen Sprachen zu sein. Durch die Entwicklung der Nationalsprachen sind Grenzen gezogen und Trennungen geschaffen, die erst durch eine künstliche Überbrückung wieder aufgehoben werden können. Im Hinblick auf die Sprache als Ausdrucksmittel der Poesie entsteht das Problem: Wieweit ist Dichtersprache übersetzbar? Welche anderen Möglichkeiten als die Übersetzung gibt es, in den Geist und das Wesen einer fremden Sprache einzudringen?

b) Übersetzung.

Bei dem Versuch, fremdsprachliche Schöpfungen in die Heimatsprache zu übertragen, wird der Verzicht, der stets mit einer solchen Nachbildung verbunden ist, sich in erhöhtem Maße bei Übersetzungen von Dichtungen einstellen. Die Unübersetzbarkeit eines fremden Volkes ist wiederholt von Goethe hervorgehoben worden. „Vom höchsten bis zum tiefsten Wort bezieht sich alles auf Eigentümlichkeiten der Nation." Der Wert, die Unantastbarkeit einer Nationalsprache liegt darin, daß sie sich nicht umprägen läßt und anderer Art ihr geheimstes Wesen nicht erschließt. Diese Annahme kann zu weiteren Ergebnissen führen. Danach gibt die Übersetzung nicht nur andere Worte für gleiche Begriffe, sondern direkt eine neue Sphäre von Begriffen. Bemerkenswert ist es, daß auch die Romantiker, die Werber der Weltliteratur und geborenen Übersetzer, von der eigentlichen Unerfüllbarkeit ihres Bemühens innerlichst überzeugt waren. Bernhardi ist der Wortführer der Richtung, wenn er ausführt: Die Sprache als poetisches Objekt muß sich so individualisieren, daß es unmöglich ist, in einer Sprache die Poesie einer anderen Sprache zu erreichen. Da die Sprache aus gewissen tönenden Sphären besteht und aus den mit diesen Sphären verknüpften Bedeutungen, so muß schon bei der Übersetzung durch Wiedergabe der Bedeutung eine ganz davon abweichende Art der Tönung eintreten[1]). Was hier im besonderen von der Klangwirkung abgeleitet wird, ist in Hinweis auf den eigenartigen Gedankenkreis eines jeden Volkstums festgestellt von Erdmann, der die Auffassung Goethes weiter fortsetzt und das Wort Karls V. zitiert: „So viel Sprachen einer kann, so viel Mal ist er ein Mensch", und auch Humboldt hat an die wirkliche Erlernung einer Fremdsprache die Voraussetzung geknüpft, das mit dieser Aneignung der Gewinn einer neuen Weltansicht verbunden sei. Denn jede Sprache enthält im Gewebe der Begriffe und der Vorstellungsweise, die ja Menschheitsgut

[1]) Bernhardi, Sprachlehre, II. Teil, S. 394/95.

Digitized by Google

sind, die besondere Einschränkung durch das Hineintragen der eigenen Welt- und Sprachansicht, daß sich jeder auf einen neuen Standpunkt stellen muß, der dieses neuen Sprachgutes teilhaftig werden will. Der Interpret Humboldts, Steinthal, sieht darum in der Nationalsprache den Geist des Volkes, wie er sich auch darstellt in Staat und Kunst. Und nur durch Zertrümmerung ihrer volksmäßigen Beschränktheit kann sie irgendwelche universalistischen Merkmale in sich aufnehmen, eine allgemeine Verständigung vorbereiten, die sie aber mit Verlust ihres spezifischen Gepräges bezahlt. Als Beispiel einer Sprache, die sich durch Zerbrechung ihrer Form über sich selbst erhob, kann die lateinische Sprache dienen. Erst unter griechischem Einfluß erweiterte sie sich „zu unendlichem Gebrauch". Aber indem sie durch Aufnahme des Fremden nach Steinthals Meinung „eine Form des Absoluten, eine Verwirklichungsweise der Sprachidee" wurde, war sie zugleich mehr herabgesetzt als gehoben. Eigentlich erheben konnte sie sich nach ihrer Zertrümmerung erst durch ihre Wiederbelebung in den romanischen Tochtersprachen[1]), in denen — so kann den Steinthalschen Ausführungen hinzugefügt werden — ein neuer Nationalgeist sich auswirkt.

c) Fremdwort.

Die Völker sind nicht nur auf Trennung, sondern auch auf Verbindung gestellt. Sprachlich stellt sich die Absicht, die Isolierung zu überwinden, dar in der Aufnahme der Fremdwörter. Für das Reich des Denkens sind sie unentbehrlich. Der sprachschöpferische Geist ist nicht mehr in dem Maße ergiebig, wie in den Anfangsstufen der Sprachgestaltung, und mit neuen Begriffen müssen daher oft die Bezeichnungen aus den Ländern entlehnt werden, in denen sich die Begriffe gebildet haben. So sind Fremdwörter von Einfluß auf den Gedankenzuwachs und durchbrechen die Schranken der Nationalität. Die Notwendigkeit des Fremdworts wird besonders zugegeben werden müssen vom Standpunkt einer differenzierenden Sprache. Nur der ungefähre Wortsinn kann durch einfache Übersetzung wiedergegeben werden. Ein mit nuanciertem Sprachempfinden ausgestatteter Mensch wird sich gegen eine Sprachreinigung wenden, die nur das Fremdwort ausschalten will, ohne gleichzeitig neue und aufbauende Momente in die Sprache hineinzutragen. Auch Goethe hat sich gegen den bloßen Purismus der Sprachreiniger gewandt. In den „Gedankenspänen" gibt er der Auffassung Ausdruck, daß die Gewalt einer Sprache nicht

[1]) Steinthal, Die Sprachwissenschaft Wilh. v. Humboldts, S. 127.

Digitized by Google

darin besteht, „daß sie das Fremde abweist, sondern, daß sie es verschlingt". Für seine eigene Verwendung des Fremdwortes sind Aussprüche wie diese kennzeichnend: „Der pedantische Purismus ist ein absurdes Ablehnen weiterer Ausbreitung des Sinnes und Geistes." „Ich verfluche allen negativen Purismus, daß man ein Wort nicht brauchen soll, in welchem eine andere Sprache viel oder zarteres gefaßt hat." Diesem rein negativem Prinzip des bloßen Ausschaltens fremder Ausdrücke wird von Goethe die Notwendigkeit positiver Spracherweiterung gegenübergestellt. Sowohl die Aufnahme fremdsprachlicher Termini, wie auch die Hilfsquelle der eigenen Sprachgestaltung werden von ihm gefordert: „Meine Sache ist der affirmative Purismus, der produktiv ist und nur davon ausgeht: wir müssen umschreiben und der Nachbar hat ein entscheidendes Wort[1])." Daß Goethe diese Benützung des Fremdwortes nicht etwa nur für den wissenschaftlichen Gebrauch und die besondere Präzision theoretischer Auseinandersetzungen angewendet haben will, sondern daß er dabei genau so die Dichtung im Auge hat, beweist die Überschrift des Abschnittes, dem diese Gedankensplitter entnommen sind: Kunsttheorie und Motive. Goethe weist mit dieser Auffassung einer Forschung die Wege, die für Gefühlston und Nebensinn frisches Empfinden mitbringt und darum von der Unübersetzbarkeit vieler Ausdrücke innerlichst überzeugt ist. Eine solche Aufstellung finden wir in der Theorie eines Sprachforschers, der gerade die „Nebenwerte der Worte" zum Gegenstande seiner Untersuchung gemacht hat, wenn er ausführt, daß das Fremdwort für unser nationales Selbstbewußtsein beschämend, für den gegenwärtigen Stand unserer Sprache notwendig ist und sie an Ausdrücken bereichert[2]). Das Ergebnis aller Betrachtungen über das Fremdwort wird demnach sein, mag man es wissenschaftlich für sprachbereichernd und im begrifflichen Denken für notwendig erachten oder selbst hier seine Berechtigung ablehnen, daß es in der Dichtung nur eine ausnahmsweise Anwendung verträgt und keinen selbständigen Platz behaupten kann, weil die Poesie gebunden ist an die Nationalsprache. Der eigentümliche Charakter jeder Volkssprache, eben das Unübersetzbare an ihr, verleiht erst der Dichtersprache Lebensgehalt und Fülle. Auf die Bedeutung dieses Nationalcharakters der Sprache in Poesie und Prosa hat Humboldt eindringlich hingewiesen. Das gilt für die Werke großen Stils wie für die schlichten Dichtungen, in denen sich der Naturlaut Bahn bricht. Auch auf das im primitiven

[1]) Goethe, Gedankenspäne, Goethe-Jahrbuch, Bd. 15, S. 10.
[2]) K. O. Erdmann, Die Nebenwerte der Worte, Kunstwart II, 17, S. 171.

Digitized by Google

Sinne Volkstümliche der Sprache darf der Dichter nicht verzichten, wenn er den Zusammenhang mit ihrem Lebensquell nicht verlieren will. So ist die Dichtung national gebunden, sie ist, nach Dessoir[1]), die einzige Kunst, die nicht weltbürgerlich ist, — ein Gedanke, den ganz ähnlich schon der Romantiker Bernhardi ausgesprochen hatte: alle räumlichen und musikalischen Künste sind für die Menschheit, nur die Dichtkunst ist durch ihre Darstellungszeichen auf eine einzelne Nation eingeschränkt. Der Grund dafür wird erblickt in der Tatsache, daß die Poesie ursprünglich das Innere des Menschen, folglich etwas Unendliches darstellt, während die plastischen Künste ein bleibendes Urbild in der äußeren Natur haben. So ist die Dichtkunst in ihrer Sprachdarstellung an das Individuum gebunden und mit ihm an die Nation.

3. Volksdichtung.

Was von der Dichtung im allgemeinen gilt, findet erhöhte Anwendung auf das Problem der Volksdichtung; in ihr drückt sich der Nationalgeist genau so formal wie inhaltlich aus. Bereits Hamann hat diese Kraft der Volkssprache erkannt. Wie die Bibel die Grundlage seiner ästhetischen Theorie bildet, so hat er sie auch als eine aus dem dichtenden Volksgeiste hervorquellenden Poesie erkannt: Eine Auffassung, die dann für Herders Forschung grundlegend wird und ihren grandiosen Ausbau findet in seiner Einschätzung des „Geistes der hebräischen Poesie". Hamann ist geleitet von der Erkenntnis, daß „die Poesie die natürliche Sprache der religiösen Empfindung, überhaupt des sinnlichen, leidenschaftsbewegten und phantasiefrischen Menschen der Urzeit und daher die Muttersprache der menschlichen Geschlechter sei[2]). Sowie die Sprache selbst hier schon als eine Befreiung des Volksgeistes angesehen wird, so findet sie ihren reinsten Ausdruck in der Volkspoesie. Literatur und Sprache gehen den gleichen Weg und sind unzertrennlich miteinander verbunden; ein Gedanke, an den Humboldt noch die weitere Folge knüpft, daß auf dem Wege dichterischer Schöpfung auch ein Volk wiederum auf die Sprache zurückwirkt, Volkssprache und Volksdichtung demnach in untrennbarer Verbindung und Wechselwirkung stehen. Die Volkstümlichkeit kann sich in einer Reihe formelhafter Wendungen, allgemein verständlicher und gebräuchlicher Alliterationen und ähnlicher Dinge gefallen, in denen die typische Ausdrucksform bisweilen verallgemeinert wird bis zum

[1]) Dessoir, Allgem. Ästhetik, S. 338.
[2]) Hamann, Schriften, Bd. II.

Digitized by Google

Konventionellen, aber bisweilen auch eine Steigerung erfährt zum Symbolischen.

Zusammenfassung.

Der Überblick über die Theorien, die sich mit der Sprachentwicklung beschäftigen, hat gelehrt, daß die Sprache den Weg nimmt vom Anschaulichen zum Begrifflichen, daß sie an Ausgestaltung des Abstrakten zunimmt, während Sinnenfülle und Kraft zu schwinden scheinen. Das muß als ein Verlust für die Dichtersprache angesehen werden. Aber er wird ausgeglichen durch neue Werte, die gleichzeitig mit dem Vergeistigungsprozeß der Sprache entstehen. Sie beruhen in den Tönungen, Abstufungen, Abschattierungen, die nur ein seelisch vertieftes Sprachvermögen zu schaffen und nur ein in gleicher Richtung entwickeltes Aufnahmeorgan zu vernehmen vermag. Diese Neueinstellung, das Ergebnis eines historischen Prozesses, läßt all die Nebenwerte eintreten, die durch Gefühlsverfeinerung bedingt und an mitschwingenden Stimmungston gebunden sind. Ein weiterer Faktor ist mitbestimmend für das Werden der Sprache. Aus der Masse lösten sich die großen Einzelnen. Der Wert der Individualität ist in seiner Mitwirkung bei der Sprachgestaltung nicht auszuschalten. Er stellt sich dar in der Einzelpersönlichkeit und in der Volksindividualität. Beide betätigen sich in der Sprache als künstlerische Schöpfung. Die Betrachtung der Sprachentwicklung führt darum zu einer besonderen Erwägung der ästhetischen Eigenart und Geltung der Sprache.

Digitized by Google

B. Zur ästhetischen Geltung der Sprache.

I.

Ästhetische Merkmale der Sprache im allgemeinen.

Wenn bei der Untersuchung über den Ursprung der Sprache und ihren Wandel im geschichtlichen Verlauf ästhetische Merkmale häufig aufgedeckt und der Zusammenhang zwischen der Sprachschöpfung und den Kunstschöpfungen betont wurden, so war damit bereits eine Theorie vorbereitet, die eine Ähnlichkeit, fast Identifizierung von Sprache und Poesie behauptet und somit von den ästhetischen Vorbereitungen der Anfangssprache zu ihrer ästhetischen Geltung im allgemeinen hinüberleitet. Die Romantiker haben gemäß ihrem Vereinheitlichungsdrang, der alle seelischen Funktionen auf eine künstlerisch geistige Grundlage zurückführt, diese Gleichstellung von Sprache und Dichtung besonders weitgehend behauptet.

A. W. Schlegel äußert, ganz im Sinne Novalis, daß alle Poesie eine Poesie der Poesie ist, d. h. sie setzt schon die Sprache voraus, deren Erfindung der poetischen Anlage angehört, die selbst ein immerwährendes, sich verwandelndes, nie vollendetes Gedicht des gesamten Menschengeschlechtes ist. Aus dieser Voraussetzung wird dann gefolgert: Da die Poesie ursprünglich in der Sprache daheim ist, so kann diese nie gänzlich depoesiert werden. Überall finden sich in ihr zerstreute poetische Elemente, auch bei dem willkürlichsten und kältesten Verstandesgebrauch der Sprachzeichen, wievielmehr im gemeinen Leben, in der raschen, unmittelbaren oft leidenschaftlichen Sprache des Umgangs[1]).

In einer Betrachtung über Hamann und Herder gibt auch Dilthey dem Gedanken Ausdruck, daß die Ausbildung der Poesie früher ist als die der Prosa. Die Poesie keimt danach im Musikalischen, „das älteste Sprechen war Singen, die Ursprache war voll von Metaphern". So wird hier von Dilthey gegenüber einem rationalistischen

[1]) A. W. Schlegel, Vorlesungen, Bd. I, S. 262ff.

Digitized by Google

ein historischer Standpunkt, oder, wie der Philosoph es zu bezeichnen liebt, eine „dynamische Betrachtungsweise" vertreten.

Ganz ähnlich finden wir bei einem anderen Ästhetiker den Gedanken formuliert, wenn er alle Sprache in ihrem Anfang als Poesie erklärt. „Poesie bedeutet nichts anderes als Schaffen, und zwar Schaffen als Einbildungskraft auf dem Gebiete der Sprache. Aus dem ewig bewegten schäumenden Elemente lagert sich allmählich die Prosa ab[1])."

Die poetische Kraft der Anfangssprache ist nun keineswegs ein unbewußtes Tönen, keine Nachahmung der musikalischen Klangwirkungen der Natur. Wiederholt wird in der Sprachforschung betont, daß der ästhetische Reiz an sich in seinen Anfängen nichts dem Gefühl und Verständnis des primitiven Bewußtseins Fremdes ist. Überall da, wo Sprache neu entsteht, setzt sich im Schöpfungsakt dieses ästhetische Verhalten durch; das gilt in gleicher Weise von primitiven Völkern wie Menschen, es zeigt sich in der ursprünglichen Wortbildung des Kindes; es ist letzten Endes derselbe Prozeß wie beim schaffenden Künstler. Anfang und Ende einer Entwicklungsreihe zeigen die verwandten Züge.

So folgert Dessoir, daß „die rhythmische Ordnung als ursprüngliche Anlage des Menschengeistes" sich in gleicher Weise durchsetzt in Sprache, Gesang und Tanz und in der Verbindung dieser drei Ausdrucksformen[2]).

Die Sprache ist indessen nicht nur der Kunst verwandt als Gesamterscheinung und in ihren elementaren Bestandteilen, der Ausbildung grammatischer Kategorien und rhythmischer Gesetze, sondern in ihr finden wir auch zunächst instinktiv und naturhaft ausgebildet all die einzelnen Sprachmerkmale, die wir uns als besonders künstlerische Schmuckformen der Sprache zu betrachten gewöhnt haben. Auf diese Weise lassen sich zahlreiche allgemeine ästhetische Hilfsmittel in der Sprache nachweisen, die dann in der Dichtung eine bewußte planmäßige Anwendung finden.

1. Die Metapher.

Unter den Mitteln, die angewandt werden, um besondere Wirkungen zu erzielen, steht die Metapher an erster Stelle. Die metaphorische bildliche Ausdrucksweise gilt bisweilen direkt als Unterscheidungsmerkmal gegenüber der schlichten Prosa. An dem Bilderreichtum, der Fülle metaphorischer Wendungen wird die Eigenart des Dichter-

[1]) Schuchardt, Germanisches und Keltisches, S. 244.
[2]) Dessoir, Allgem. Ästhetik, S. 290.

Digitized by Google

stiles oft geprüft. Und doch ist die Metapher keineswegs ein besonderes Kennzeichen künstlerisch gesteigerter Sprache, sondern mitbildendes Element im Sprachprozeß überhaupt. Die Sprache ist erfüllt von metaphorischen Bildungen, sie durchdringt das ganze Sprachleben. Sieht man in der Sprache und ihrer Entwicklung eine allmähliche Umgestaltung zu immer größerer Abstraktion, so muß man auch in den jetzigen abstrakten Begriffsworten die Nachkommen ursprünglicher Anschauungsbegriffe sehen. Eine solche Deutung gibt der Sprache jede Philosophie, die ihre Unfähigkeit nachweisen will, dem Erkennen Hilfsmittel zu bieten. Hier liegt ihre besondere Leistung im Metaphorischen. Auf diese Entwicklung der Sprache hat schon Jean Paul hingewiesen, wenn er sagt: „Jede Sprache ist in Rücksicht geistiger Beziehungen ein Wörterbuch erblasseter Metaphern."

Keineswegs braucht nun das Zurücktreten der Metapher eine Abschwächung der Sprachgewalt zu bedeuten. So folgert Humboldt: Der seelenvollere Gehalt der Sprache nimmt zu, die Metaphern, aus jugendlicher Zeit der Sprache stammend, nutzen sich ab[1]).

a) Anschaulichkeit der Metapher.

Die Ausdrücke „erblaßte" oder „abgenutzte" Metaphern weisen schon darauf hin, daß es zum Wesen der Metapher gehört, nicht nur Begriffe in bildlicher Form zu übermitteln, sondern auch noch das Bewußtsein der Bildhaftigkeit festzuhalten. Sie ist mehr als eine bloße Veranschaulichung, sie ist Übertragung von einem Sinneneindruck zum anderen, erklärt Gesichtseindrücke durch Vermischung mit akustischen Reizen, Abstraktes durch Konkretes und umgekehrt. Aber daß in dem Hörer eine Steigerung und Anregung hervorgerufen wird, dazu ist nötig, daß die Metapher noch als solche wirkt, sich von der Sprache des Alltags unterscheidet. Darum beruht auch nicht in der bloßen Veranschaulichung ihre Bedeutung, sondern in der Verstärkung des Gesichtseindruckes. Dieser Gedanke wird besonders von Wundt hervorgehoben, der auf die absichtlichen Übertreibungen der Metaphern hinweist, die in der Tat so über die ursprünglichen Vorstellungen hinausgehen, daß sie dadurch heterogenste Bestandteile zu tragen imstande sind. Die Tatsache, daß eine Metapher verschiedene Bilder zu vermengen fähig ist, daß sie somit mehr die mitleitende Phantasie des Hörers als sein Anschauungsvermögen in Anspruch nimmt, führt zu der weiteren Frage, wieweit ein sinnlicher oder unsinnlicher Umbildungsprozeß von metaphorischen Gebilden angenommen werden muß.

[1]) Humboldt, Sprachbau und geistige Entwicklung, S. 101.

Digitized by Google

Allgemein wird die Entstehung der Metapher erklärt als Anschaulichkeit und Konkretion. Danach besteht ihre Eigenart und das Geheimnis ihrer poetischen Kraft in der Konzentration der Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Punkt. Nur die Verlebendigung verhilft dazu, die Aktivität der Sprache herbeizuführen. Marty, der diese Auffassung besonders dezidiert vertritt, und der, um die einheitliche Bedeutung der Metapher zu unterstreichen, sie auch mit dem Namen Gleichnis benennt, schreibt ihre Wirkung daher, daß sie wie ein abstrakter Ausdruck auftritt, ohne ins Abstrakte zu verfallen. Diese Wirkung wird noch verstärkt, wenn der Vergleich vom Schönen hergenommen wird, z. B. für das Wort „weiß" die Metaphern „Lilie, Schnee, Milch" eintreten.[1]) Demgegenüber wird die Entstehung der Metapher aus der bloßen Absicht der Konkretion abzulehnen sein, sobald man in ihr einen Verschmelzungsakt sieht. Die Unlösbarkeit sinnlicher und unsinnlicher Bestandteile kann hinter die Metapher zurück bereits in das geistige Verhalten verlegt werden, dem die Metapher überhaupt ihre Entstehung verdankt. So weist ein Forscher nach[2]), daß die Begriffe sinnlich und unsinnlich für die Einteilung der Metaphern nicht verwendbar sind, sich mit ihnen keine fest umrissenen Gattungen gewinnen lassen, da nur wenig Vorstellungen rein geistig, nur wenig rein sinnlich sind, während die große Mehrzahl beide Elemente in bunter Mischung vereinigt. Deshalb ist der bildliche Ausdruck ein treffliches Mittel, die Gedanken zu verdeutlichen oder zu beleben, er hat eben keine veranschaulichende Kraft, ja man könnte hier ergänzend hinzufügen: er darf keine haben, weil die Bildersprache mit dem Unanschaulichen rechnet. Die Metaphern der Beseelung und Personifikation würden, wenn man sie wirklich sehen wollte, der Komik verfallen, „die Sprache ist nur deshalb zum bildlichen Ausdruck befähigt, weil sie das gerade Gegenteil von dem Trieb, Sinnenbilder zu schaffen, besitzt, nämlich die Eigentümlichkeit, daß am Sinnlichen, das sie mit ihren Worten bezeichnet, nichts beobachtet wird als das zum Verständnis Erforderliche .... in gedankenhaft geistiger Form". Demnach kann der Dichter den Bilderschatz der Sprache nur dann frei und uneingeschränkt verwenden, wenn er sich sicher darauf verlassen kann, daß mit der Sprache „kein Reiz zum inneren Sehen verbunden ist[3]). Diese Auffassung wird von allen Sprachforschern geteilt, die sich eingehend mit dem Wesen der Metapher beschäftigt haben. In voll-

[1]) Marty, Über Befähigung und Berechtigung der Poesie usw., S. 140—142.
[2]) Meyer, Stilgesetze der Poesie.
[3]) Meyer, a. a. O. S. 56.

Digitized by Google

kommener gedanklicher Übereinstimmung mit Th. A. Meyer befindet sich O. Erdmann, der in seiner Schrift über die Bedeutung des Wortes auch betont, daß eine tropenreiche Sprache nicht geeignet ist, gerade die sinnliche Phantasie zu reizen. Und das ist gut, denn manche Bilder wollen diskret behandelt sein und dürfen keinen hohen Grad sinnlicher Deutlichkeit erlangen. Als Beispiel wird die Metapher angeführt: „Ach zu des Geistes Flügeln wird so leicht kein körperlicher Flügel sich gesellen." Gerade dort, wo die Sprache bilderreich ist, da bezweckt sie nicht, deutliche anschauliche Bilder zu erzeugen. Und wo sie mit Macht anschauliche Bilder vor die Seele zwingt, da ist sie nicht bilderreich, nicht einmal bildlich. Als Beleg dafür wird die rhetorische tropenreiche Poesie Schillers genannt, die nicht anschaulich ist. In der Tat läßt sich an einem Gedicht wie der „Klage der Ceres" nachweisen, daß die ungemein zahlreichen, ja gehäuften Bilder weder Anschauung vermitteln können noch sollen. Das zeigen Metaphern wie diese: „Euer Kelch soll überfließen von des Nektars reinstem Tau." „Aurorens Angesicht" „Des Herbstes welker Kranz" „Kinder der verjüngten Au" sind nicht anschaulich vorstellbar, sondern dienen nur dazu, eine allgemeine Stimmung zu vermitteln, die durch die Eigenart des Schillerschen Pathos nach der Richtung einer schwungvoll heroisch gesteigerten Seelenverfassung hinzielt. Die Wirkungskraft der Metapher infolge der Unanschaulichkeit der Bilder wird von Wundt in einer Reihe vorzüglicher Beispiele nachgewiesen: „Zwischen der Wiege und dem Sarge, wir schwanken und schweben auf dem großen Kanal sorglos durchs Leben dahin." Hier ruft gerade das unadäquate Sinnenbild eine Steigerung der Gefühlswirkung hervor. In der Erklärung berechtigter Sinnesverwirrung werden durch Wundt auch Bilder gerechtfertigt, die fraglos schief und unschön sind. So wenn er z. B. noch die Metapher gelten läßt: „Er ließ der Flotte Zügel schießen." Das Unkünstlerische dieses Vergleiches liegt in der zu großen Sinnfälligkeit der beiden Glieder, durch die eine verzerrte Bildwirkung eintritt. Das wertvollste Beispiel aber, um die eigentümliche Verstärkung des Gefühlseindrucks durch den unsinnlichen Umbildungsprozeß in der metaphorischen Bildung zu belegen, ist das gerade hierfür oft herangezogene Goethe-Wort: „Grau, teurer Freund, ist alle Theorie und grün des Lebens goldner Baum." Die Unanschaulichkeit dieses Vergleichs bedarf keines besonderen Beweises, aber die suggestive Wirkung, die dieser Ausspruch zurückläßt, ebensowenig. Wundt faßt sie deutend in dem Urteil zusammen: Es genügt, wenn sich der unbestimmte fahle Gefühlston, der sich an die Empfindung grau heftet,

Digitized by Google

hier mit dem Begriff der Theorie verbindet, und wenn die frischen und anregenden Gefühle, die dem Grün und dem Golde beiwohnen, mit dem Gedanken eines tätigen Lebens verknüpft werden[1])." Es ist interessant, einen anderen modernen Forscher, den Romanisten Voßler, in einer Betrachtung über Wirklichkeits- und Wahrheitsgehalt des sprachlichen Ausdruckes dasselbe Beispiel heranziehen zu sehen. Für ihn, der als sprachliche Wahrheit nur die bedeutungsvolle, als Unwahrheit die bedeutungsleere Sprachprägung ansieht, ist das Wort, in dem sich grün und golden zu einer gefühlsmäßigen Einheit verbinden, das Vorbild gehaltvoller und darum wahrheitserfüllter Sprache. Der gedankliche Sinn der Metapher offenbart sich in dieser Deutung: Sie ist imstande, tiefere Lebenswahrheiten als der eindeutige und unübertragbare Ausdruck zu vermitteln, indem sie sie in ein Gewand kleidet, das mit dem Märchen, dem Volksmythos, der Denkform des Volkes übereinstimmt.

b) Bewußte oder unbewußte Entstehung der Metapher.

So ist aus der spezifischen Auffassung der Metapher das weitere Problem entstanden, ob sie einer bewußten Übertragungsabsicht oder einem unbewußten bildnerischen Drang ihre Entstehung verdankt. Ziemlich einzeln stehend ist Wundt mit seiner Auffassung, daß die Bildung jeder Metapher ein Akt willkürlicher Übertragung und darum ein singulärer Sprachvorgang ist. Da der Philosoph seine Beispiele vorwiegend der Kunstdichtung entnimmt und auch solche Metaphern heranzieht, die ein durchgeführtes Bild in der Form des Vergleichs bieten, in denen er lediglich die Absicht einer stärkeren Gefühlsbetonung erkennt, so berücksichtigt er nicht alle die metaphorischen Wendungen, die in halb unbewußtem Sprachschaffen innere Zustände vergegenständlichen, um sie damit konkreter und plastischer ins Bewußtsein des Hörers zu rücken. Nach seiner Theorie dient die Metapher dem Zweck des ästhetischen Vergnügens, sie ist bewußte Kunstschöpfung. Marty, der sich mit dieser Auffassung Wundts auseinandersetzt, vertritt den entgegengesetzten Standpunkt; in zweifacher Beziehung; auch die Volksseele ist zu echten Metaphern fähig, auch das künstlerische Schaffen der Kunstdichtung entspringt nicht planmäßigem Nachdenken[2]). Wohl ist bei einer dichterischen Metapher mit vollem Recht von einer bewußten Übertragung zu sprechen, aber sie knüpft an volksgemäße Sprachabsichten an, denn auch Übertragungen im

[1]) Wundt, Völkerspychologie, Bd. I: „Sprache", Teil II, S. 560.
[2]) Marty, Sprachphilosophie, S. 644.

Digitized by Google

Dienste des ästhetischen Wohlgefallens sind etwas Volkstümliches. Gerade die Anfangssprache hat ohne eigentliche Überlegung und Schlußfolgerung „jene kühnen metaphorischen Übertragungen" geschaffen, durch die für vieles, was direkt weder durch Laut noch Gebärde nachzuahmen war, ein expressives Zeichen gewonnen wurde. Die Anwendung einer derartigen Voraussetzung finden wir bei Mauthner, wenn er, der ja die Sprache stets unbrauchbar als Erkenntnismittel ansieht, in ihrer Möglichkeit zum Vergleich zugleich ihre einzige Lebenskraft erblickt. Der Metapher liegt die Vergleichung zugrunde. Jeder scheinbar selbstverständliche Ausdruck ist auf ein ursprüngliches Bild zurückzuführen. So ist die Sprache ein Gesellschaftsprodukt, wachsend in ewig fortschreitenden Bildern. Dieser Vorgang ist teilweise bewußt, teilweise unbewußt. Bei den ältesten Dichtern vermischen sich poetische Bilder und religiöse Vorstellungen. Dasselbe wird von dem modernen Dichter bewußt verwertet, nur daß sie in ihren Personifikationen Symbole und nicht mehr Gestalten des Glaubens sehen[1]).

Das Ergebnis der verschiedenen Beobachtungen läßt sich dahin zusammenfassen, daß die Metapher, wenn von den ganz durchgeführten Vergleichen und fast allegorischen Umdeutungen der Urbegriffe abgesehen wird, im Volk entsteht, in der Anfangssprache ihre eigentliche Heimat hat, und die gegenwärtige Umgangssprache fast wie eine Summe verblaßter Metaphern erscheinen könnte, die sprachschöpferische Kraft aber keineswegs ihren bildnerischen Drang und ihre bildnerische Fähigkeit eingebüßt hat; so daß sich im Dichter erneuert, was früher Allgemeingut der sprachbildenden Mächte war. In der Gegenwart ist der Dichter der Hüter und der Erzeuger der Metaphern, die unsere Sprache vor unbildlicher Farblosigkeit bewahren, den rein begrifflichen Charakter umhüllen und sie somit selbst vor ihrer nur theoretischen Ausprägung erlösen, sie des Lebens goldenem Baum nahe führen. Darin beruht die Steigerung der Sprache durch die Metapher.

c) Steigerung der Sprache durch die Metapher.

Die Berechtigung einer derartigen Steigerung ist häufig anerkannt worden, am selbstverständlichsten von den Sprachforschern, bei denen sich Theorie und Anwendung innerlich verschmelzen, und bei denen die Steigerung, der Schwung, die geistig körperliche Vereinigung in der Sprache höchste Leistungen erzielt hat, bei den Romantikern. So sieht Aug. Wil. Schlegel in den Schmuckformen der

[1]) Mauthner, Beiträge zu einer Kritik der Sprache, Bd. II, S. 470ff.

Digitized by Google

Sprache die künstlerischen Anfangsmomente ebensosehr wie ihre höchsten Steigerungsmöglichkeiten. Die Metapher ist wie andere Redefiguren, die die Kunstsprache geflissentlich sucht, in der Ursprache von selbst, ja mit unumgänglicher Notwendigkeit einheimisch und herrschend. Darin liegt ihr Wesen als Elementarpoesie. Aber die Metapher ist nicht nur die schönste und wichtigste Art der Sprachbereicherung, sondern Beweis des sprachschöpferischen Temperaments. Schlegel behauptet: Keine Metapher kann zu kühn sein. Nach der einen großen Metapher, welche schon in der ursprünglichen Bildung der Sprache liegt, da nämlich das Sinnliche das zu bezeichnende Geistige vertreten muß, wodurch die Gleichheit dieser beiden Welten erklärt wird, kann eigentlich der Dichter nichts Kühneres mehr wagen[1]). Eine innere Verbindung besteht zwischen diesem Urteil der romantischen Ästhetik und der Theorie Diltheys, der in der Dynamik die der Sprache innewohnende Lebenskraft erblickt. Das allgemeine Kennzeichen seiner Methode findet spezifische Anwendung auf die Betrachtungsweise der Tropen oder bildlichen Wendungen. „Der reale Kern der Poesie, das Erlebnis, enthält eine Beziehung des Innen und Außen. Geist und Kleid, Beseelung und Versinnlichung, die Bedeutsamkeit der Gestalt oder Lautfolge, und die bildliche Sichtbarkeit für das flüchtige Seelische: So sieht überall ein Künstlerauge[2])." Aus einer derartigen Einschätzung der Metapher wird ihre Bedeutung über den bloßen Bildcharakter hinaus erhoben ins Symbol. „Das Symbolbilden, das die Seele des dichterischen Vorgangs ist, erstreckt sich so durch den ganzen Körper der Dichtung bis in die Personifikation und Metapher. Der unseren Geschmack oft verletzende Bilderreichtum Shakespears oder Calderons ist ungehemmtes Fluten und Strömen dieser beständigen, in Glanz und Licht getauchten Bewegung in einer dichterischen Phantasie[3])."

Durch die symbolische Ausdeutung ist der Metapher bereits eine Auslegung zuteil geworden, die über das rein sprachliche Gepräge hinaus in das Gebiet der Weltanschauung weist. Von diesem Ausgangspunkte ist eine Sprachsymbolik möglich, wie sie z. B. durch Alfred Biese vertreten ist, der seiner Schrift den kennzeichnenden Titel gibt: „Die Philosophie des Metaphorischen." Er lehnt die Metapher als einen bloßen Tropus ab. Die scheinbar künstlerische Redeweise ist nicht nur rhetorischer oder poetischer Tropus, sondern ist die Synthese

[1]) Schlegel, Vorlesungen usw., Bd. I, S. 292.
[2]) Dilthey, Die Einbildungskraft des Dichters, S. 463.
[3]) Dilthey, a. a. O. S. 464.

Digitized by Google

des Inneren und des Äußeren, Verinnerlichung des Äußeren, Verkörperung des Geistigen, der notwendige Ausdruck des geistig leiblichen Wesens. Das Metaphorische ist danach eine primäre Anschauungsform, deren notwendiger sprachlicher Ausdruck die Metapher ist, aus der all unser Denken und Dichten seine charakteristische Färbung gewinnt. Wenn in Verfolgung dieser Gedanken das Wort als Sinnbild des Innenlebens, das Lautbild als Abbild der Vorstellungsbilder angesehen wird, so ist damit ein psycho-physischer Parallelismus vertreten, der über jede Sprachbetrachtung hinaus ins Gebiet der Metaphysik übergreift.

2. Der Vergleich (Gleichnis).

Der Begriff der Vergleichung ist somit imstande, über das bloß sprachliche Verständigungsmittel hinaus in das reine Denken zu leiten. In diesem Sinne faßt der Philosoph Cohen die Metapher und den Vergleich in innerer Verbindung. Anknüpfend an seine Theorie von der inneren Sprachform, die das eigentliche poetische Mittel ist, und als solche eine Art Beseelung der bloßen Begriffsworte, ihre Umschaffung zu verinnerlichten Bedeutungen hervorzubringen, nennt er „die Metapher die innere Sprachform der Vergleichung". Damit ist der bloße Bildcharakter der Metapher abgelehnt. Die Anschaulichkeit ist nur soweit berechtigt, als sie die Verinnerlichung nicht schädigt. Die Veranschaulichung ist nur Mittel, niemals Zweck, Zweck ist immer nur Verinnerlichung, und somit ist auch „Vergleichung nichts als Verinnerlichung[1])". So wird die Metapher vom Bild gesteigert zum Symbol, zum Sinnbild. In der Tat könnte wohl der Beweis geführt werden, daß in der symbolischen Ausdrucksform die poetische Sprache ihre höchste Leistung dartut. Das Symbol steht in der Mitte zwischen dem bloßen Begriffswort und der Allegorie. Die Sprache des Alltags läßt sich mit dem Vermitteln der Verständigung genug sein; die Allegorie steigt vom Allgemeinen zum Besonderen herunter, um den angelegten Ideengehalt sinnfällig und leichter faßlich zu machen, sie zieht dem geistigen Inhalt ein körperliches Gewand an, um in die Erscheinung treten zu können, aber die Allegorie verleugnet nicht ihren Ursprung in unsinnlichen Sphären, sie behält darum etwas Abstraktes und Kühles. Geist und Kleid werden keine Einheit, und aus dieser unadäquaten Zusammenstellung bleibt der kühle, frostige Rest, der der Allegorie stets eignet. (Das Mädchen aus der Fremde.) Das Symbol aber kommt

[1]) Cohen, Ästhetik des reinen Gefühls, Bd. I, S. 380/81.

Digitized by Google

aus der Anschauung her, bringt von ihr Sinnenfülle und Sinnenfreudigkeit mit, nimmt ihr die bloße Stofflichkeit und steigt auf in das Reich des Geistes. Das Symbol hat die Bildwirkung der Metapher überwunden, es ist zum Träger geistiger Zusammenhänge geworden, es hat seine Heimat im Reich des Leibes und des Geistes, denen beiden es angehört. „Über die erste Darstellung der Sinnenwelt baut sich eine zweite unserer unsinnlichen Anschauungen auf, das Band zwischen beiden ist die Metapher. Das symbolisierende Vermögen in uns erzeugt aus den poetischen Elementen der Ursprache die Poesie. Die Metapher war anfänglich Notbehelf, ist jetzt schönster Schmuck des Stils." Das ist die typische Entwicklung jeder Kunst, die besteht im Fortgang vom Bedürfnis zum freien Spiel[1]).

Eine solche vertiefte Auslegung des ästhetischen Bildes führt die Forscher zur grundsätzlichen Unterscheidung von Metapher und Gleichnis.

Wundt sieht den Unterschied zwischen Metapher und Gleichnis darin, daß in der ersteren das Bewußtsein einer Übertragung ausgebildet sein muß, — eine Annahme, die mit seiner Gesamtauffassung der Metapher als eines einmaligen, künstlerisch beabsichtigten Sprachaktes zusammenfällt, — daß aber dann Sinnenbild und Bedeutung zusammenfließen und einen Einheitseindruck vermitteln, während das Gleichnis nicht nur eine Übertragung ist, sondern neben dieser auch noch die ursprüngliche Vorstellung enthält, die übertragen wird[2]). Das Nebeneinanderstehen von Ursinn und übertragener Bedeutung ist wohl daraus zu erklären, daß die beiden Glieder des Vergleiches besonderen Sphären angehören, daß der Phantasie die Aufgabe wird, zwei an sich nicht zusammenhängende Begriffsreihen nur in ihrer gedanklichen Verknüpfung zu erfassen. Hiermit ist ja dann in der Tat der Vorgang der Verinnerlichung eingetreten, den Cohèn für unbedingt notwendig erachtet, damit künstlerisches Verhalten eintritt. Dieses besteht für ihn in der Verbindung von Erkenntnis und Sittlichkeit: Keine abstrakte Sittlichkeit, sondern gerade das Gleichnis ist „Vorbereitung für die Methode des reinen Gefühls". Der sittliche Gehalt, der dem Gleichnis eigen zu sein pflegt, gibt das besondere Kennzeichen ruhiger Stimmung, abgeklärter Harmonie. Man kann diese von Cohèn betonte Wirkung des Gleichnisses bestätigt finden durch die Gleichnisse des Neuen Testaments (so vor allem vom viererlei

[1]) Schlegel, a. a. O., Bd. I, S. 279/80.
[2]) Wundt, a. a. O. S. 553.

Digitized by Google

Acker), eine Wirkung, in der sich ästhetisches Wohlgefallen mit dem Gefühl ethischer Erhebung zu einer Einheit verbinden. Ästhetisch ist das Gleichnis gerechtfertigt durch die innere Harmonie, die es vorbereitet. Darum ist es nur anwendbar in einer Dichtung, die kühn ist und innerenAusgleich erstrebt, einer leidenschaftslosen, umspannenden den, bewußt retardierenden Poesie. Hebbel hat z. B. in einer kurzen Betrachtung über Gleichnisse hervorgehoben, daß sie bei schnellem Vorwärtsdrängen der Handlung nicht verwendbar sind. Ethisch ist das Gleichnis unersetzlich, indem es sittliche Wertgefühle entstehen läßt, ohne diese durch trockene Aktion abzuschwächen, also Lust am Guten erweckt, die dem ästhetischen Vergnügen nicht unverwandt ist. Aus diesem Grunde zieht Hebbel in dem vorher erwähnten kurzen Aphorismus das Gleichnis der Metapher vor. „Der rechte Dichter zieht das Nackte schon aus Einsicht in die Vergänglichkeit alles Putzes vor[1])." Aus diesem Grunde darf ein Gleichnis nicht das einmal Gesagte in der Bildersprache wiederholen, sondern es muß einen neuen Reichtum von Beziehungen entfalten. Ein Problem eröffnet sich mit dieser Beurteilung von Gleichnis und Bild, das in verschiedenen Formulierungen doch immer wieder in der Sprach-Ästhetik auftaucht: Wieweit Fülle oder Knappheit, Verschwendung oder Sparsamkeit von der poetischen Sprache verlangt werden können. Diese Frage findet ihre besondere Anwendung in der Untersuchung über die Synonyma.

3. Synonyma.

Die unkritische Sprachforschung, früherer Epochen, hat mit einer gewissen Selbstverständlichkeit und ohne besonderes Nachdenken über das Phänomen dieses Tatbestandes das Vorhandensein von Synonymen einfach konstatiert. Selbst ein so feiner, für Sprachunterschiede empfänglicher Denker wie Herder rechnet mit den Synonymen namentlich am Anfang der Sprachentwicklung. Freilich sieht auch er bereits Sprachfortschritt in Überwindung der Synonyma. Jede wilde Sprache ist auf ihre Weise verschwenderisch und dürftig; verschwenderisch eben durch die Fülle verschiedener Worte mit gleichem Sinn, dürftig durch das Fehlen von Bezeichnungen vor allem für unsinnliche Dinge. So hat sich jede Sprache ihre Abstrakta aus sinnlichen Begriffen geschaffen: „Geist" war Wind oder Hauch, „heilig" bedeutete soviel wie abgesondert. Vereinheitlichung der Ausdrücke selbst wäre danach das Kriterium sprachlicher Evolution. Am Anfang

[1]) Hebbel, Gesammelte Schr., Bd. 11 über Gleichnisse.

Digitized by Google

bestehen nach dieser Theorie sinnverwandte Worte. Aber schon Humboldt lehnt das Bestehen synonymer Ausdrücke ab. Eine derartige vollkommene Übereinstimmung schließt sich aus, auch bei den scheinbar gleichbedeutenden Worten verschiedener Völker. Da nach Humboldt der Charakter der verschiedenen Weltauffassung der Völker an der Geltung der Wörter haftet, so gibt es keine Kongruenz zwischen fremden Sprachen. In der auf ihm beruhenden Sprachforschung bilden, wie wir in der vorangegangenen Betrachtung über Nationalsprache gesehen haben, Volkscharakter, Geschmacksrichtung und Lebensgewohnheit zweier Völker Trennungen, die sich nicht sprachlich überbrücken lassen. Einige Beispiele können das verdeutlichen. Während das französische „se promener" in Rückführung auf die Urbedeutung sich „vorführen" heißt, und damit ein Spezifikum französischer Lebenshaltung versinnbildlicht, enthält das deutsche „lustwandeln" das eigene Genießen mit all den Nebenwirkungen beschaulicher Behaglichkeit, für die andere Völker nicht Stimmung und darum auch nicht Worte haben. Deshalb geben landläufige Übersetzungsausdrücke nicht begriffsgleiche, sondern nur sinnverwandte Worte.

Aber Humboldt bleibt nicht bei Feststellung der Verschiedenheit von Völkern und darum auch von Nationalsprachen stehen. Er überträgt dasselbe Differenzierungsprinzip auch auf die Individuen. In den Sprachen der einzelnen Persönlichkeiten liegen Stimmungsunterschiede, die nicht mit Worten zu fassen sind, so daß scheinbar gleiche Begriffe doch niemals Synonyma sein können, — eine ungemein charakteristische Auffassung, kennzeichnend für den Vertreter der individualistischen Persönlichkeitskultur, der seinen idealistischen Standpunkt noch durch die weitere These betont, daß dieser Nebensinn der Worte sich steigert in dem Maße, in dem sie zur Bezeichnung geistiger Begriffe dienen. Was durch den Begründer der modernen Sprachforschung angelegt ist, findet dann eine interessante Auslegung in der Romantik. Es ist natürlich, daß diese Richtung, gebildet aus Menschen von höchster Subjektivität und Unterschiedsempfindlichkeit, sich eingehend mit einem Problem auseinandersetzt, das dem Individuationsakt der Sprache nachzufühlen trachtet. Zunächst gibt Bernhardi eine scheinbar einleuchtende Erklärung. Für ihn ist die Beantwortung der Frage, ob es Synonyma gibt oder nicht, verschieden nach dem Ausgangspunkt, je nachdem man an den philosophischen, den gewöhnlichen, den poetischen oder rhetorischen Gebrauch der Sprache denkt. Im ersten Fall, also unter philosophischem Gesichtspunkt, wird das Vor-

Digitized by Google

handensein von Synonymen abgelehnt. Schon in der akustischen Verschiesenheit liegt Vorbedingung für abweichende Begriffe und Ideen. Später kommt, so folgert Bernhardi, eine Verwischung der ursprünglich scharf unterschiedenen Bestimmungen und damit ein unbestimmtes Nähern und Entfernen der Sphären untereinander hinzu, damit entsteht eine Synonymität, die aber der philosophische Gebrauch aufhebt. In der Poesie gibt es nach Bernhardi Synonyma, wenn auch — seiner Terminologie nach — in der „gelinden" Bedeutung des Wortes. Es sind Bilder, dargestellt durch zwei Sphären, welche dasselbe Objekt einschließen. Die Dichtkunst schließt sich mehr der Sprache des allgemeinen Lebens als der Sprache des Philosophen an, der für einen kleinen Kreis ohne das Bedürfnis der Allgemeinverständlichkeit schreibt. Der poetische Gebrauch der Synonyma ist die Individualisierung des Gegenstandes durch Darstellung desselben nach allen seinen Merkmalen. Ein jedes Synonymum fügt dem dargestellten Gegenstand ein Plus hinzu, welches einem Epitheton oder mehreren gleichgilt[1]).

Diese Theorie ist nicht einheitlich und unanfechtbar. Schon die Möglichkeit der Wirkung durch ein Plus, die Erwartung der Bild- und Schmuckbereicherung beweist, daß es sich hierbei immer nur um Annäherungen, niemals um wirkliche Gleichbedeutungen handeln kann. Vor allen Dingen ist die Auffassung anfechtbar, als wäre in der Wissenschaft die Äquivokation deshalb undurchführbarer als in der Dichtung, weil hier schon die akustischen Wirkungen gleiche Ideenverbindungen ausschlössen. Gerade die Dichtung ist, mehr noch als die Begriffssprache, so sehr auf den Klang, den Ton, als Träger der Inhaltsbeziehungen angewiesen, daß Verschiedenartigkeit der Wortprägungen nie zur Eindeutigkeit des Sinnes führen kann. Bei der Feststellung dieser Tatsache setzt dann auch A. W. Schlegel ein, der im direkten Gegensatz zu Bernhardi folgert: es gibt logische aber keine poetischen Synonyma, weil sie hier bestimmt werden durch Klang und Nebenbestimmung. Darum ist in der Poesie die Auswahl des Wortes keineswegs frei, sondern so bestimmend, z. B. zwischen edlen und unedlen Ausdrücken. In der Erkenntnis und Ausnutzung dieses sprachlichen Gesetzes besteht die Kunst des poetischen Stils[2]).

Nach diesem Überblick stellt sich der Sprachprozeß dar als eine allmähliche, aber zielsichere Ausschaltung der Synonyma. Die Ein-

[1] Bernhardi, Sprachlehre, Bd. II, S. 95—98.
[2]) Schlegel, a. a. O., Bd. I, S. 286/87.

Digitized by Google

schränkung der zunächst überladenen Sprache ist die Leistung des waltenden Sprachgeistes (Grimm). Aber diese Überwindung des Synonyms kann auf verschiedene Weise erklärt werden. Ein Gesetz der Sprache kann einfach einzelne Ausdrücke ausgeschaltet haben, und in der Tat besitzt jede Sprache eine Reihe von abgestorbenen Worten, Formen oder Phrasen, die nur noch eine historische Bedeutung haben und im lebendigen Sprachgebrauch keine Verwendung mehr finden. Doch ist es nicht angängig, in einem nur negativen Vorgang den Sinn der Sprachentwicklung zu sehen. Schon die relativ geringe Anzahl der möglicherweise ursprünglich synonymen Ausdrücke läßt eine Verallgemeinerung nicht zu. Darum muß einer tieferen Kraft nachgespürt werden, die zur Aufhebung der Synonyma führt. Sie kann nur in dem Prozeß der Sprachverfeinerung bestehen, durch den die vorher vorhandenen Synonyma so dem Sinne nach abgewandelt auftreten, daß sie schließlich zu Trägern verschiedenen Gehaltes werden.

Der Doppelvorgang der Begriffserweiterung und gleichzeitigen Einschränkung des Wortluxus ist nur mit Hilfe der Bedeutungsdifferenzierung zu erklären. Die Unterschiedsempfindlichkeit bezieht sich ebensowohl auf grammatische Verhältnisse, also Flexion und Syntax, wie auch auf ursprünglich gleiche Begriffsworte. Herm. Paul gibt als Beispiel für den ersten Vorgang an die Abwandlung von „ward und wurde", als früher gleichbedeutende Worte Knabe oder Knappe, Rabe und Rappe. Diese Beispiele ließen sich natürlich unendlich vermehren. Die Vorgänge des Umlautes und der Brechung haben Bedeutungswechsel ursprünglicher Synonyma hervorgerufen: z. B. Golden und Gulden, Steg und Stiege usw. Was von dem Sprachvorgang im allgemeinen zu sagen ist, wird in der Theorie von Paul auf die poetische Sprache im besonderen angewandt. Sie ist mehr darauf angewiesen, im Hinblick auf die von ihr verwendeten Kunstmittel auch scheinbar synonyme Ausdrücke zu gebrauchen. Versmaß, Reim, Alliteration zwingen oft zu einer verschwenderischen Fülle, die der Einfachheit der Umgangssprache entgegengesetzt ist. Aber die wahre Dichtung stellt auch diesen Überfluß in den Dienst höherer, künstlerischer Zwecke, indem gerade hier die Differenzierung eintritt, die den poetischen vom prosaischen Ausdruck unterscheidet und die nicht so sehr im abweichenden Sinn früher synonymer Begriffe besteht, als vielmehr im Stimmungston, im Gefühlswert, im Nebenklang, der den einzelnen Worten anhaftet. So werden die Synonyma überwunden durch die Bedeutungsdifferenzierung im allgemeinen, durch die Ent-

Digitized by Google

wicklung stimmunghafter Nuancen in der Dichtung; und so macht die künstlerische Entwicklung die allgemeine Sprachentwicklung auch auf diesem besonderen Gebiete mit den ihr besonders zur Verfügung stehenden Kräften mit.

Der Nebensinn und der Gefühlswert der Worte ist Gegenstand einer besonderen Untersuchung Erdmanns, der seiner Abhandlung den kennzeichnenden Titel gibt „Die Nebenwerte der Worte“ [1]). Durch den Nebensinn wird die Möglichkeit sogenannter begriffsgleicher Worte beschränkt und fragwürdig. Die Mehrdeutigkeit kann verschiedenen Ursprungs sein. Sie kann in dem Wertakzent gewisser Worte beruhen, darin besteht z. B. der Unterschied zwischen Soldat und Krieger. Der ganze Sprachwandel, der an die Bedeutungserniedrigung und Bedeutungserhöhung geknüpft ist, der den Sinn der Worte „Herr“, „Frau“, „Magd“, „Dirne“ und andere umgeprägt hat, läßt sich aus der gefühlsmäßigen oder auch kulturhistorischen Stimmung erklären, die den Nebensinn schafft. Aber darüber geht die Theorie noch hinaus, die in jedem Worte Mehrdeutigkeit erkennt und keines darum als irgendwie mit einem anderen gleichzusetzen gelten läßt[2]). Die Mehrdeutigkeit innerhalb der einzelnen Ausdrücke kann wieder verschiedener Art sein; zunächst grammatisch, indem nur aus dem Satzzusammenhang der betreffende Sinn des Wortes abgeleitet werden kann. (Ein Beispiel dafür ist das Verbum „spielen“.) Oder die Bedeutung ist derartig relativ, daß sie nur aus dem Sinnzusammenhang verständlich wird; eine „neue Briefmarke“ kann soviel bedeuten wie: neu eingeführt oder wie: nicht benutzt. Mehrdeutig im engeren Sinne sind Wörter wie „Strauß“ oder „Schloß“. Aber während sich der Doppelsinn hier auch dem primitivsten Verständnis erschließt, so daß er zum Gegenstand kindlicher Rätselspiele wird, gibt sich in anderen Wörtern die zwiefache Bedeutung, nur in verschleierter Form. Erdmann folgert: In diesem letzten Sinne sind alle Wörter mehrdeutig, wenn auch die Verschiedenheit nicht so klar zutage tritt. Auch hier ist die Bedeutungsdifferenzierung als das sprachbelebende Mittel anzusehen, das vor Eintönigkeit und Eindeutigkeit bewahrt, das Spannung, Stimmung und darum innere Mitbeteiligung des Sprechenden und Hörenden in gleicher Weise sichert. Synonyme gibt es nicht, sie wandeln sich im Gebrauch des Künstlers zu Nuancen, die neben der Farbenfülle auch erst die Abwandlungsfeinheit hervorrufen. Äquivokation ist dem metaphorischen Gebrauch der Sprache gleich und als solche berechtigt.

[1]) K. O. Erdmann, Die Nebenwerte der Worte, Kunstwart II, 10.
[2]) K. O. Erdmann, Die Bedeutung des Wortes. Leipzig 1900.

Digitized by Google

Für die Sprache des Dichters gilt dieses in besonderem Maße: Er stellt seine Sprachbehandlung unter das doppelte Gebot, reich, voller Fülle und Mannigfaltigkeit zu sein, und durch diesen Reichtum der Wandlungsfähigkeit des Empfindens Genüge zu tun, den Geist „in seiner flüchtigsten Erscheinung zu haschen". In diesem, der Dichtung naturgemäß eigenem Trieb wird sie unterstützt durch die Gesetze, die sie formal bestimmen. Die Dichtersprache hat ihre besondere Prägung durch den Vers und seine Kennzeichen, den Rhythmus und bisweilen den Reim. Reim und Rhythmus brauchen den metaphorischen Ausdruck. Die dadurch entstehende Mannigfaltigkeit schafft eine Sprache, die sich über den Alltagsgebrauch erhebt, und die sich in der Festtäglichkeit der Wortprägungen ebensosehr wie in der leichten und dabei begrenzten Bewegung als Dichtung gibt.

4. Rhythmus und Reim.

a) Prinzip des Rhythmus.

Wie sich die Grundgesetze dichterischer Sprachgestaltung in den Sprachanfängen zeigen, alle einzelnen Elemente zuerst naiv und mit Instinktsicherheit auftreten, so sind auch gewisse metrisch rhythmische Bestandteile bereits in der Anlage der Sprache auffindbar. Das Wohlgefallen an geordnetem Rhythmus ist eines der frühesten Merkmale künstlerischer Anlage des Menschen. Der Mensch betätigt sich als Schöpfer geordneter Rhythmen in Körperbewegung, Gesang und Sprache. Aus ihrem Zusammenwirken ist das entstanden, was als der „musische Rhythmus" bezeichnet worden ist. Die Annahme, daß Körperbewegung das erste rhythmische Gefühl darstellt, wird bestätigt durch die bekannte Theorie Büchers, daß die Arbeit, d. h. die gleichmäßige Körperbewegung, den Rhythmus zum Bewußtsein bringt und das Arbeitslied entstehen läßt. Freilich stellt der Volkswirtschaftslehrer hier zu einseitig die Arbeitsbewegung als Quelle der metrischen Kunstform auf, da das Lebensgefühl sich schon früher Ausdruck verschafft in den Spielbewegungen, zunächst im Tanze. Die Grundelemente des Rhythmus sind die des sprachlichen Prozesses an sich: Stärke und Dauer geben der Sprache die Form, die sie hinaushebt über das bloße Hervorbringen einzelner unverbundener Wortgebilde; sie stellen eine Verbindung, einen Zusammenhang und eine dem Ohr wohlgefällige Ordnung dar. Was sich als rhythmisches Grundgesetz der Sprache überhaupt offenbart, wird als geordneter Rhythmus

Digitized by Google

Kennzeichen des Verses oder der Dichtersprache, und so leitet auch hier die Sprache in ihren Anfängen zur Poesie im engeren Sinne über; damit sieht die Sprachforschung den Rhythmus als ein wesentliches Urelement der Forschung an.

„Das Metrum ist das Meßbare, Zählbare, Faßbare, ist die verstandesgemäß zerlegte, nach Länge und Gewicht eingeteilte Bewegung, der Rhythmus ist diese individuelle als solche dem Denken nicht zugängliche Bewegung, Wallung, Schwingung selbst, dargestellt im Material der Sprache[1])."

Nur wenn der Rhythmus aus diesem inneren Sprachverhalten heraus verstanden und abgeleitet wird, wenn er also in der Dichtung sich darstellt als das bewußte Ordnungsprinzip dessen, was sich in der Alltagssprache als ungeordneter Rhythmus ergibt, werden all die Irrtümer vermieden werden, die den Rhythmus als Silbenreihe, als nach Quantitäten meßbare Größe als durch ein Schema zu fassendes Gebilde ansehen. Darin besteht das Eigenartige moderner Metrik, daß sie die alten Messungstheorien überwindet, indem sie an das natürliche rhythmische Gefühl anknüpft und den Gehörseindruck nicht dem Gesichtseindruck, eben dem des Schemas, opfert.

Nach dieser Richtung hat Heusler bahnbrechend gewirkt; und indem er die ganze „Strich-Hakenmethode" in ihrer Unbrauchbarkeit für die Deutsche Dichtung nachwies, wurde nicht nur die grundsätzliche Feststellung gemacht, daß rhythmische Gebilde für das Ohr und nicht für das Auge bestimmt sind, sondern es wurde damit zugleich den Stärkeabstufungen, den Differenzierungen des sprachlichen Wohllauts ihr Recht geschaffen. Durch die Gründung der Verslehre auf den Gehörseindruck ist die Beziehung zur Musik gegeben. Aus einem rechnerischen ist der Vers zu einem musischen Gebilde geworden. Damit werden auch die Kennzeichen des musikalischen Rhythmus auf den gesprochenen und gehörten Vers übertragen; nicht Versfüße, sondern Takte bilden die rhythmischen Einheiten des Verses. Wenn so an das ursprüngliche Taktgefühl angeknüpft wird und der Vers nur die geordnete Kette von Vorgängen ist, die unsere Sprache als Funktionen von Stärke und Dauer erfüllen, so ist auch die Auffassung als irrig abgelehnt, als ob ein Unterschied zwischen Richtigkeit und Schönheit des Verses bestehen könnte. Es gibt in unserer Verskunst keine Richtigkeit gegen die Sprache und gegen unser Ohr, und dasselbe Sprachgefühl, das über die richtige Form urteilt, bemißt auch die Schönheit

[1]) Gundolf, Goethe, S. 61.

Digitized by Google

des Verses[1]). Indem musikalischer Rhythmus auf die Wortkunst übertragen wird, ist der scheinbar unüberwindliche Gegensatz zwischen quantitierender und akzentuierender Metrik in einer höheren Einheit aufgehoben. In einem Überblick über die Entwicklung der deutschen Metrik hat Heusler die sich ablösenden Theorien dargestellt; er hat gezeigt, wie auf die quantitierende Lehre des 16. Jahrh., die die Intensitäten schlechthin mißachtet, die nur ein dem Auge dargebotenes Schema gelten läßt, als zweites eine Verwechslung von Quantität und Akzent eintritt, die betonte Silben für lang und unbetonte Silben für kurz hält.

Diese Auffassung ist nur Vorbereitung für Heuslers Kritik der dritten Stufe, die den antiken Längen die deutschen betonten Silben, den antiken Kürzen die deutschen unbetonten gleichsetzt. Gewöhnlich wird Opitz als der Erneuerer des rhythmischen Formgefühls betrachtet, und doch hat er höchstens das Betonungsgesetz des deutschen Verses erfaßt, d. h. er hat erkannt, daß der deutsche Sprachstoff nicht kurze und lange, sondern schwache und starke Silben kennt. Aber auch die Romantiker, so sehr sie die Entdecker künstlerisch-sprachlicher Werte sind, sind in der Metrik nicht über die Einsicht hinausgekommen, daß dem antiken Prinzip der Dauer das deutsche Moment des Akzents entspricht, sie sind die eigentlichen Vertreter der Theorie, daß die Griechen quantitierende, die Deutschen akzentuierende Verse haben.

In diesem Zusammenhang ist es wohl am Platz, auf die Metrik der Romantiker etwas näher einzugehen und aus ihren eigenen Werken die Belege für ihre zeitgebundene Theorie zu geben, denn von der bestimmt gerichteten Voraussetzung aus, die sich deckt mit der von Heusler aufgestellten Stufe drei, haben sie allgemeine Schlüsse auf Sprachanlage und spezifische Sprachgestaltung der Völker gezogen. Zwar hat Schlegel schon eine Ahnung davon, daß die Verskunst in metrischer Beziehung an die Musik anknüpfen muß. Denn entspricht die Quantität der Verse dem Zeitmaß der Noten und der Akzent der Modulation, so sind Quantität und Akzent auch für ihn die beiden Mittel, wodurch einzelne Tonbevorzugungen, Silben, in der Sprache verschieden charakterisiert und hervorgehoben werden. Aber da er diese Silben als absolute Größen nimmt, ohne Beziehung zum Wort- und Satzganzen, so läßt er auch die beiden rhythmenbildenden Sprachkräfte nicht gemeinsam, sondern jede für sich wirken. Er folgert: „So lassen sich auch Versarten denken, in welchen das eine oder andere

[1]) Heusler, Deutscher und antiker Vers, S. 150.

Digitized by Google

dieser Prinzipien herrschend ist[1])." Ausgebaut ist die Verslehre der Romantik besonders durch Bernhardi. In der Metrik von seinem Meister A. W. Schlegel besonders abhängig, bereitet er entweder dessen Metrik vor oder baut sie weiter aus. Zwar besitzt er bereits die Einsicht, daß die Silben nicht lang oder kurz sind an sich, sondern lediglich innerhalb der Stellung des Ganzen. Aber diese Erkenntnis wird nicht folgerichtig entwickelt und ein rhythmisches Grundgesetz für alle Dichtung daraus abgeleitet, sondern der Gegensatz von quantitierenden und akzentuierenden Versen aufs Neue manifestiert. „Die griechische Sprache ist poetisch musikalisch und daher quantitierend. Die deutsche Sprache ist in ihrer untersten Tiefe Verstandessprache und daher akzentuierend." Die griechische Sprache war lange von der Musik abhängig, daher quantitierend. Akzentuation trat im Griechischen später und als untergeordnetes Prinzip ein[2]). Bernhardi setzt seine Betrachtung fort: Die griechische Sprache ist ganz quantitierend, die deutsche ganz akzentuierend, die lateinische steht in der Mitte. Danach ist die griechische Sprache poetisch musikalisch, die deutsche Sprache in ihrer untersten Tiefe Verstandessprache. An diese Voraussetzung werden dann alle die Einzelfragen angeknüpft: Nach dem Wert des Akzentes als rhythmische Größe (die gering geschätzt wird, da der Akzent eine gewisse Unbestimmtheit notwendig mit sich führt), nach der Vertretung der Quantität durch den Akzent. Die Spitzfindigkeit dieser Übertragungsversuche, die Unmöglichkeit, ein Zeitmaß durch eine dynamische Funktion zu ersetzen, zeigt die Unhaltbarkeit einer Theorie, welche vor allem durch Heusler ihre Widerlegung gefunden hat. Von ihm wird die Auffassung abgelehnt, als sei der griechische Vers vorwiegend melodisch, der deutsche dynamisch.

„Zwei so verschiedene akustische Größen wie Schalldauer und Schallstärke sind unmöglich Gegenwerte." Mit Schärfe und Ironie wird dem Glauben entgegengetreten, „lang-kurz und stark-schwach hätten irgendwo auf unserem Planeten gleiche Währung!" Das Ohr der Alten unterschied sich nicht in so geheimnisvoller Weise von unserer Anlage, daß Zeitdauer auf sie dieselbe Wirkung geübt hätte wie auf uns Nachdruck[3]). So kommt der Forscher zu der vierten Antwort auf die Frage nach der Besonderheit des Rhythmus. Hiernach besteht eine Kongruenz des Akzentes und der Dauer. Aus dieser Doppelkongruenz ergibt sich die Leistungsfähigkeit einer Silbe. So setzen

[1]) Aug. W. Schlegel, Vorles., Bd. I, S. 316.
[2]) Bernhardi, Sprachlehre, Bd. II, S. 322.
[3]) Heusler, Deutscher und antiker Vers, S. 22.

Digitized by Google

wir für antike Hebungssilben hebungsfähige und für ihre Senkungssilben senkungsfähige Silben, und hierbei ist gleichgültig, ob sie kurz oder lang sind.

b) Entwicklung des Rhythmus.

Dem ursprünglichen rhythmischen Sinn geht die Freude am Gleichklang parallel. Auch in der Deutung des Reimes knüpfen die Romantiker an ihre rhythmischen Voraussetzungen an. Für sie ist der Reim Ausfluß der akzentuierenden Sprache, die gerade in ihrer frühesten Gestalt sonor und stark ist, ferner das rhythmische Prinzip des Steigens hat (die Thesis geht der Arsis voran). Die logische Folgerung ist der Reim, welcher als Tendenz an das Ende gesetzt wird und den Einfluß auf den ganzen Vers hat. So wird der Reim selbst rhythmisches Prinzip.

c) Der Reim.

Alle akzentuierten Sprachen neigen nach romantischer Theorie durch ihre Natur zum Reime und zur Strophenbildung. In der geistreichen Diktion Schlegels wird dieser selbe Gedanke noch weiter ausgeführt: der Reim ist der Ausdruck der erregten und befriedigten Erwartung, der allgemeinen Verschmelzung, des Herüber- und Hinübergehens, der Eröffnung von Aussichten ins Unendliche. Damit ist er aber dem Prinzip der antiken Rhythmik, dem des platischen Isolierens, direkt entgegengesetzt.

Diese Erklärung des Reimes muß mit derselben Begründung abgelehnt werden wie die scharfe Unterscheidung quantitierender und akzentuierender Verse; d. h. die falsche Grundposition, auf die die Romantiker ihre glänzenden Hypothesen aufbauen. Richtig erfühlt ist indessen die Verbindung rhythmischen und durch Gleichklang gebundenen Sprachgebrauchs in der ursprünglichen volksmäßigen Dichtung und die Entfernung von einer entsprechenden Versbildung in der späteren Kunstpoesie. „Bei ihrer Entwicklung beobachtet man ein Schwinden des rhythmischen Sinns. Der modernen Kunstrichtung fehlt die innere Notwendigkeit der rhythmischen Gliederung. Nach dem Gesetz der Trägheit bildet sie die überkommenen Formen nach, aber aus sich könnte sie keine neuen metrischen Formen erzeugen.“ Die Zahl der Hebungen, die Zahl der Silben wird beachtet, „aber jene durchgebildete Struktur, die jede Silbe, jeden kleinsten Zeitteil des Verses an seine bestimmte Stelle im metrischen Gefüge einordnet, sie ist der Kunstdichtung fremd. Was nach dieser Seite

Digitized by Google

hin liegt, erscheint dem gebildeten Hörer als monoton, mechanisch, ausdruckslos"[1]).

d) Freie Rhythmen.

Der Versuch, aus dem Geist der deutschen Sprache heraus den Gehalt der Dichtung in ihrer Form zu spiegeln, kann vielleicht in der Verwendung der „freien Rhythmen" erblickt werden. Die Zeit, die den ersten modernen Dichter hervorbrachte, dessen natürliches Sprachgefühl die entsprechende rhythmische Form fand, Klopstock, hatte dessen Leistung schon theoretisch vorbereitet. Selbst ein aller Formalästhetik so abgewandter Forscher wie Hamann, dessen Sinn für die ästhetische Funktion der Sprache ganz unentwickelt ist, erkennt dennoch das Problem des Metrums, und er vergleicht die von Klopstock verwandten freien Rhythmen mit „der rätselhaften Mechanik der althebräischen Dichtung". Auch der Zusammenhang zwischen Ursprache und Musik wird auf die musikalisch sinnlichen Elemente des Rhythmus zurückgeführt. Hamann sieht darin sprachliche Urzustände gegenüber dem Vorwiegen des abstrakt logischen Moments in den späteren Entwicklungsphasen der Sprachen.

Ganz ähnlich erblickt auch Humboldt den Zusammenhang im Vers mit der Musik, er spricht von einem natürlichen Bund zwischen den großen Dichtern und den Komponisten. Der Rhythmus ist fraglos das Sprachelement, welches die Verwandtschaft zwischen Sprache und Musik am deutlichsten zu erweisen scheint. Während aber den meisten Sprachforschern hierbei eine Überlegenheit der Sprache, eine größere Ausdrucksfähigkeit vorschwebt, ist andererseits auch nicht nur der größere Klangreichtum, sondern auch die gehaltvollere Tiefe der Musik hervorgehoben und ein Vergleich der beiden Künste abgelehnt worden, die Lessing noch mit dem Namen „die redenden" vereinigt. Aus der ganzen negativen Kritik Mauthners an der Sprache entwickelt sich mit Konsequenz eine Herabsetzung der Sprache zugunsten der Musik. Sprache hat nicht die Wirkungskraft wie die Musik. Die starke Musik ist sprachlos. Dem Sprachforscher erscheint es danach als ein Irrtum Beethovens, im letzten Satz der neunten Symphonie Worte über Musik zu stellen und als eine ständige Wiederholung dieses, wenn Wagner seine Musik unter die Sprache degradiert[2]).

Im Gegensatz zu jeder Lehre, die im Vers einen Zusammenhang mit der Musik erblickt, steht die Theorie eines Dichters, der auch für

[1]) Heusler, Zur Geschichte der altdeutschen Verskunst, S. 37.
[2]) Mauthner, Beiträge usw., Bd. 1, S. 2.

Digitized by Google

die gefühlsmäßigste und sangbarste Dichtungsart, die Lyrik, auf jede musikalische Wirkung verzichten will. Für Arno Holz ist Dichtung Selbstzweck, lediglich durch einen Rhythmus getragen, der nur durch das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt. So lehnt er alle überlieferten Kunstmittel ab, zunächst und vor allem den Reim. In der Sprache von Arno Holz ausgedrückt: Der erste Reimer war ein Genie, der tausendste ein Kretin[1]). Die Reimworte sind abgegriffen. Auf das erste findet der Hörer von sich aus das zweite. Der Horizont unserer Lyrik ist infolgedessen verengt gegenüber der Wirklichkeit. Der Reim muß unnötigerweise einengen, weil unsere Sprache an gleichen Auslauten zu arm ist, um durch die Wiederholung der stereotyp gewordenen Verbindungen auf die Dauer nicht zu ermüden. Ferner bekämpft er die Strophe „Durch jede klingt ein geheimer Leierkasten". — Aber auch den freien Rhythmen wird die Berechtigung abgesprochen. Auch sie bewirken ein falsches Pathos, das die Worte um ihren ursprünglichen Wert bringt. An Stelle der freien Rhythmen sollen die notwendigen Rhythmen treten. Die freien Rhythmen wollen klingen. Trifft der Rhythmus in ihnen an einigen Stellen mit dem Inhalt zusammen, so ist das nicht Absicht, sondern Zufall. Der notwendige Rhythmus wächst, als wäre vor ihm irgend etwas anderes noch nie geschrieben worden, jedesmal neu aus dem Inhalt. Er unterscheidet sich dadurch genau so von der Prosa wie vom freien Rhythmus. Die Prosa kümmert sich um Klangwirkungen überhaupt nicht, sie referiert, der notwendige Rhythmus aber stellt dar, durch das Einswerden von Klang und Inhalt.

Diese zunächst durch die Kraßheit der Form verblüffende Kritik an allen bisher anerkannten Versbindungen ist dennoch nicht so radikal, wie sie selbst glauben machen möchte: nicht so unbedingt oder zum mindesten nicht folgerichtig. Denn was Holz zum Schluß als das Wesen des „notwendigen Rhythmus" hinstellt, das Einswerden von Klang und Inhalt, deckt sich vollkommen mit der Eigenart des freien Rhythmus. Und wenn er die Absicht einer Klangwirkung als ein unwahres Bestreben der Dichter ablehnt, so ist es doch nicht wesentlich von dem verschieden, was er für seine notwendigen Rhythmen als Besonderheit in Anspruch nimmt. Auch sie sollen sich von der Prosa unterscheiden, die sich um Klangwirkung gar nicht kümmert. So ist durch diese unproduktive Kritik eines modernen Lyrikers das Problem des Rhythmus und der sprachlichen Bindung im Vers nicht gelöst, sondern die Frage

[1]) Arno Holz, Revolution der Lyrik, S. 26.

Digitized by Google

nur hinausgeschoben: Inwieweit wird die Sprache der Dichtung auch beeinflußt durch formale und klangliche Nebenwirkungen? Diese Frage doppelt gefaßt: Wieweit ist ein rhythmisches Urprinzip schon in der Sprache von Anbeginn angelegt und findet nur in der Poesie höchste Ausprägung? und von hier aus: Wie wirkt der Rhythmus nun wieder auf Sprachgestaltung, Ausdrucksfähigkeit, Wortgebilde und Ideengestaltung? Denn der Wohllaut der Sprache ist bei gewisser Ähnlichkeit mit musikalischen Klangwirkungen dennoch nicht Musik. Es ist ein eigenes Gebiet, auf dem Sprache sich auswirkt. Niemals kann eine Sprache, die nicht verstanden, deren Sinn nicht vermittelt ist, auch nur annähernd die Eindrücke auslösen wie Musik. Die Sprache wäre in der Tat ein verarmter Vasall, wenn sich in diesen entlehnten Tönen ihre Klangwirkung erschöpfen sollte. Andererseits ist in der Dichtersprache musisches Element, das sie von der Sprache des Alltags, der bloßen Verständigung oder der wissenschaftlichen Beweisführung unterscheidet. Es besteht in der Zusammenwirkung von Ton und Gehalt, in der eigentümlichen, nur der Dichtung gemäßen Sprachform, die Sinnlichkeit und Geistigkeit gleichmäßig befriedigt und die Sprachform als das Gewand benutzt, das den Gehalt durch den Klang symbolisiert. Wohllaut der Sprache ist danach „in durchgebildeter Freiheit die symbolische Verkörperung eines Begriffes"[1]).

Zusammenfassung.

Was sich im allgemeinen in der Sprache des Dichters zeigt, findet Anwendung in den einzelnen Schmuckmitteln der Sprache, die eine besondere Betrachtung verlangten. Die verschiedenen bildhaften Ausdrücke, als ihre höchste Vervollkommnung, die Metapher, dienen den Aufgaben der Dichtung in einer gesteigerten Art. Der Symbolcharakter aller künstlerischen Gestaltung wird durch diese Sprachmittel, die sich zunächst nur als Schmuck gaben, ins Ideenhafte hineingesteigert. Durch sie wird die Sprache ihrer Alltäglichkeit entrückt und ins Reich der Form oder Gestalt erhoben, dadurch gesteigert, aber auch künstlerisch verhüllt, so daß in der Tat aus diesen typischen Sprachvorgängen „der Dichtung Schleier" gewoben wird. Die Dichtersprache ist trotz ihres Reichtums, der in schmückenden Beiwörtern und Bildern, in Vergleichen und Gleichnissen seine Fülle offenbart, keineswegs ein Ausbreiten ohne Begrenzung. So wie Hebbel es vom wahren Künstler gefordert hat, daß er sich nie „in einem breiten und

[1]) Gerber, Die Sprache als Kunst, S. 414.

Digitized by Google

maßlosen Ergießen gefällt", sondern nur eine Form mit der anderen vertauscht, so muß auch der Sprachschmuck die eigentümliche Wirkung in sich tragen, daß er die Sprache nicht verbreitert, sondern bindet. In ihrem Symbolcharakter und in ihrer ungeschriebenen, instinktiv befolgten formalen Gesetzmäßigkeit ist der geheime Urgrund ihres Wohlklanges verborgen, der sie zum Träger letzter Erkenntnisse und Urzusammenhänge werden läßt.

II.

Die Bedeutung von Gefühl und Reflexion in künstlerischer Sprachform.

Die Merkmale der Sprache, die von ihrem Alltagsgebrauch zu der besonderen Verwendung in der Poesie hinüberleiteten, waren nur Einzelheiten und charakteristische Wendungen. Die Sprache wurde danach aus ihren Urbeständen und ihrer Entwicklung daraufhin betrachtet, wieweit sie, ohne spezifische Umformung, Elemente für eine Dichtersprache liefert. Aber sie wurde nicht in ihrer Gesamtheit erfaßt, das Problem blieb unerörtert, wie aus all den Einzelheiten sich ein lebendes und wirkendes Ganzes ergibt. Denn die Sprache ist kein Mosaik, sie ist ein organisches Gebilde, und darum ist die Aufdeckung von Wirkungsfaktoren immer ein nachträglicher Prozeß, der analysiert, was sich in ursprünglicher Einheit darbietet. Eine Sprache kann reich sein an Bildern und Vergleichen, an schmückenden Beiwörtern und volkstümlichen Wendungen und doch jeder Eindruckskraft entbehren; sie kann ohne diese Hilfsmittel auskommen und starke Wirkungen ausüben, wenn sie aus den ursprünglichen Kraftquellen gespeist ist. Es bleibt darum die Aufgabe, der Fähigkeit der Sprache nachzuspüren, die sie als Ganzes, ungeteilt und nicht mehr auf einzelne Kriterien zu bringen — zum Medium des Künstlers macht. Um dieses Ziel zu erreichen, kann nur so an sie herangegangen werden, daß über Einzelmerkmale hinaus die geistigen Kräfte beobachtet werden, die an der Sprache mitformen. Dabei ist festzustellen, daß die Sprache der ursprünglichste, mit dem menschlichen Geist gegebene Ausdruck dieses Geistes, ständig durch die einzelnen Geisteskräfte bestimmt wird. Gefühl und Reflexion sind solche Geisteskräfte, sie wirken an sprachlicher Ausprägung mit, und so erhebt sich das besondere Problem, wieweit diese seelischen Vermögen die künstlerische Sprachform mitbestimmen. Dieses Problem ist in aller Schärfe von Kant erfaßt,

Digitized by Google

wenn er in seiner Kritik der Urteilskraft die Tatsache feststellt: „Der einzelne Sprachausdruck ist der Gedankenfülle nicht adäquat, weil die Poesie sich zu Ideen erheben will[1])." Aus dieser Absicht der Poesie wird ihre Stellung als oberste Kunst begründet. Daher — so muß weiter gefolgert werden — sind ihre Formen mit einer Gedankenfülle verknüpft, der der einzelne sprachliche Ausdruck niemals Genüge tun kann. Aus dieser Erkenntnis entsteht die Frage danach, wie sich das Leben des Geistes in der Dichtersprache auszudrücken vermag.

1. Denken und Dichten.

a) Sinnliche Elemente bei der Begriffsbildung.

Ein sprachliches Phänomen, das sich der Frage unterordnet, wie sich Denken und Dichten in der Sprache widerspiegeln, ist die Mitwirkung sinnlicher Elemente bei der Begriffsbildung. Indem schon der Laut auf seinen Bedeutungsgehalt hin untersucht wird, die Zusammenwirkung von Klang und Sinn dann bei der Betrachtung der Worte fortgesetzt, in Wortwurzeln, Präfixen und Suffixen beobachtet wird, entsteht eine Auslegung dieser Redebestandteile, die an die dichterische Urkraft alles Sprachgeschehens anknüpft und die Grammatik fast als eine angewandte Poetik erscheinen läßt. Eine solche Methode muß besonders einer Zeit eigen sein, die in den künstlerischen Qualitäten ihre Wertmaßstäbe sieht, das ist die Zeit der Klassiker und der Romantik.

So hat Herder nicht nur die poetischen Anfänge für die Sprache aufzudecken gesucht, sondern auch die Entstehung der grammatischen Kategorien aus der dichterischen Kraft der Sprache abgeleitet. Seiner Theorie nach konnte eine Sprache ohne Grammatik bestehen, solange sie nur lebende Sprache war. Da gab die große Einstimmung der Gebärden den Takt in die Sphäre, wohin alles gehörte, und der große Reichtum der Bestimmungen, Aktionen und mimischen Begleitungen ersetzte die Kunst der Grammatik. An der Sprache der Mexikaner weist er beispielsweise nach, daß den Zusammenhang für die einzelnen Bilder die Welt gibt, in die sie hineingehören und aus der sie genommen werden. Das Tönende wurde den Menschen zum Handelnden. So wird es erklärt, daß in den morgenländischen Sprachen die Grundwurzeln der Sprache vorwiegend aus Verben bestehen. Mit diesen tönenden, sprechenden, handelnden Naturwesen verbindet sich die Vorstellung,

[1]) Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 193.

Digitized by Google

daß die webende Gottheit in der Natur ist: Die Natur wird Pantheon, ein Reich belebter, handelnder Wesen. So werden aus den Verben Nomina, es vollzieht sich zwanglos und leicht der Schritt zur Abstraktion. Die Personifikation schafft die Geschlechtsdifferenzierung in der Sprache und damit den Artikel. So wie die erste Sprache ein ständiges Ausrufen war, aus den Interjektionen aller Wesen ihre Elemente schuf, so sind die Interjektionen noch jetzt die Ausdrücke menschlicher Empfindungen.

Die kühne, geistreiche Genesis, wie Herder sie für die grammatischen Kategorien gibt, erscheint zwar als eine Konstruktion, die mehr eine künstlerische Deutung als eine wissenschaftliche Theorie bietet. Aber eine gewisse Bestätigung liegt in einzelnen Ausführungen Wilh. v. Humboldts, der gleichfalls betont, daß die Herausbildung grammatischer Grundformen die charakteristische Funktion der Sprache gibt. Er bringt eine eingehende Theorie über die innere Verbindung der an sich doch verschiedenartigen Natur des Lautes und des Begriffes, die dazu der Vermittlung eines Dritten bedürfen, das als „sinnliche Natur" bezeichnet wird. Somit entsteht in der Sprache durch Zusammenfügung der inneren Gedankenform mit dem Laute eine Synthesis. Auf deren Stärke kommt es an, welche Vollkommenheit die Sprache enthält. Die wirkliche Gegenwart der Synthesis muß sich gleichsam immateriell in der Sprache offenbaren. Der Sprachphilosoph gibt hierfür ein ausdrucksvolles Beispiel: Wenn in einer Sprache eine Wurzel durch ein Suffix zum Substantiv gestempelt wird, so ist das Suffix das materielle Zeichen der Beziehung des Begriffs auf die Kategorie der Substanz. Der synthetische Akt hat in dem Wort kein einzelnes Zeichen, sein Dasein offenbart sich durch die Einheit und Abhängigkeit, zu der Suffix und Wurzel verschmolzen sind, also durch eine verschiedenartige, indirekte, aus dem nämlichen Bestreben fließende Bezeichnung. Diese Zusammenfassung wird ein Akt des selbsttätigen Setzens genannt. Es sichert eine fortschreitende Entwicklung der Sprache, indem das intellektuelle Vermögen mit dem sinnlichen Element in natürliche Wechselwirkung tritt. Durch diese Doppelseitigkeit ist die Sprache frei und gesetzmäßig zugleich. Damit ist eine Auffassung vertreten, die in den grammatischen Kategorien nicht das Ergebnis rationaler Überlegung, nicht den Sieg der Vernunft über Gefühl und Phantasie erblickt, sondern die gleiche, webende Kraft im Naturlaut, im ersten Sprachbild und im geformten, grammatisch durchsichtig gestalteten Sprachkomplex erkennt.

Was hier in philosophischer Einstellung doch nur angelegt ist,

Digitized by Google

wird dann von dem Romantiker Bernhardi auszubauen gesucht. Er beginnt bei einer entsprechenden Einordnung der Laute. Im Vokalsystem der Sprache sieht er nicht nur das Bemühen, deutlich ausgesprochene Sprache in Musik zu verwandeln, sondern die Vokale sind für ihn auch als Sprachpotenzen das Bewirkte, die Konsonanten das Wirkende. Und ähnlich urteilt Aug. Wilh. Schlegel über die Bedeutung der Laute: Die Vokale gehören mehr dem Ausdruck, die Konsonanten mehr der nachahmenden Bezeichnung an. Diese Übertragung wird auf die einzelnen grammatischen Kategorien ausgedehnt. Das Substantiv ist der Umriß der einzelnen Figuren, Kasus und Präpositionen bezeichnen das perspektivische Verhältnis der Umrisse, das Partizipium gibt Leben und Bewegung, das Attribut verleiht den Umrissen Farbe, jeder Satzteil wird somit Bestandteil eines Bildes, und aus der Verbindung dieser einzelnen Teile entsteht das Gemälde, der Satz. In den verschiedensten Zeiten der Sprachforschung begegnen wir offenbar, ganz unbeeinflußt voneinander, dieser Auffassung, daß im Satzgepräge überhaupt erst von Sprache die Rede sein kann. So definiert Humboldt: Die Sprache beginnt nicht bei einzelnen Wörtern als Bezeichnung von Gegenständen, die dann zusammengefügt werden; die Rede wird nicht aus vorangegangenen Wörtern zusammengesetzt, sondern die Wörter gehen aus dem Ganzen der Rede hervor[1]). Ganz ähnlich heißt es bei einem modernen Forscher: Nicht mit Worten hat der Mensch zu sprechen begonnen, die er dann zu Sätzen zusammenfügte, sondern mit Sätzen, aus denen sich dann reliefartig die Worte mehr und mehr herausarbeiteten[2]). Herm. Paul sieht im Satze den Unterschied zwischen menschlicher und tierischer Sprache. Auch die Tiere haben Sprache, aber der Mensch ist mit seiner Ausdrucksform von ihnen getrennt durch die Bildung von Sätzen, durch die eine Loslösung von der unmittelbaren Anschauung erfolgt[3]). Wenn in der Auffassung Pauls der vom bloßen Sinnenbild abgezogene Komplex einer Vorstellungsgruppe als menschliche Sprache angesehen wird, so wird auch die scheinbar entgegengesetzte, in der Tat nur ergänzende Auffassung vertreten, daß sich im Satzkomplex erst ein lebendiges Gebilde darstellt gegenüber einzelnen beziehungslosen Begriffsworten: Die Worte geben Anregungen zu Vorstellungen analoger Art, ein einzelnes Wort ist für sich bloße Abstraktion, das keine Bedeutung im Satze erhält. Nur der Satz ist lebendige Sprache.

[1]) Humboldt, Sprachbau usw., S. 14.
[2]) Schuchardt, Germanisches und Keltisches, S. 240.
[3]) Herm. Paul, Prinzipien der Sprachgeschichte, Einleitung.

Digitized by Google

Wortbedeutungen fixiert nur der Satz[1]). Zusammenfassend finden wir das Wort bei Cohen: Sprache ist weder Laut noch Wort; das erste ist der Satz, und darum ist sie mit dem Denken und der Bewegung ursprünglich verbunden[2]).

Indem der Satz als das notwendige Ergebnis sprachlicher Vorgänge erkannt ist, Laute und Wörter nur als Wortstufen angesehen werden, ist auf ein weiteres konstituierendes Moment hingewiesen, das der Sprache ihre eigenartige Stellung im Gegensatz zu anderen Künsten und als Medium der Dichtung verleiht. Die „Beziehungstätigkeit" wird dieses ihr Kriterium genannt[3]).

b) Beziehungstätigkeit der Sprache.

Gerade aus dieser ihrer Tätigkeit, die die Wörter zum Satz, Sätze zur Rede werden läßt, wird ihr Unterschied zur Musik erklärt. Wenn bei der Untersuchung einzelner Merkmale und Kennzeichen der künstlerisch gesteigerten Sprache ihre Ähnlichkeit mit der Musik bisweilen hervorgehoben werden mußte, so wird ihre Eigenart deutlich, wo es sich um die Erfassung der Sprache als Gesamtprägung geistiger Vorgänge handelt. Die Musik gibt Unmittelbarkeit und Intensität, die Dichtung bietet Gefühle in Zusammenhängen, Gefühlsursachen und Gefühlsziele. Aber dieser Zusammenhang besteht nicht in Sukzession, er ist mehr als eine Aufeinanderfolge. Sprache ist Beziehung, und diese Beziehung wird in drei verschiedenen Formen erkannt als Beschreibung, logische Gliederung und Kausalzusammenhang, im letzteren als Handlungs-, Gefühls- und Gedankenverlauf. Diese drei Formen der Beziehung sind nicht von gleicher poetischer Würde, sondern gradueller Steigerung fähig entsprechend den verschiedenen Graden der Lebendigkeit. Die Beschreibung deckt nur Züge an demselben Gegenstande auf, sie schafft keinen positiven Lebensinhalt und ist wenig kräftig. Im logischen Gefüge ist ein tiefer Zusammenhang zwischen den Gliedern, aber dieser Zusammenhang steht im abstrakten Gegensatz zum Lebendigen. Erst die dritte Form der Beziehungen ist kräftig und lebensvoll. In ihr stellt sich ein geschlossener innerer Zusammenhang zwischen den Gliedern wie beim logischen Gefüge dar, aber dieser Zusammenhang ist ein Stück Leben und Wirklichkeit. Die einzelnen Dichtungen haben Teil an den drei Formen der Be-

[1]) Gerber, Die Sprache als Kunst, S. 353.
[2]) Cohen, Ästhetik des reinen Gefühls, Bd. I, S. 359.
[3]) Meyer, Stilgesetze der Poesie, S. 206ff.

Digitized by Google

zogenheit; der Zusammenhang kausal verbundener, kausal fortschreitender Lebensmomente jeder Art heißt Dichtung.

Wenn nach dieser Auffassung Dichtersprache bedingt zu sein scheint durch Vorgänge im geistigen Sein und bestimmt durch logische und kausale Beziehungen, so ist schon die Frage nach dem Wahrheitsgehalt der Sprache vorbereitet.

c) Wahrheitsgehalt der Sprache.

Der Begriff der Wahrheit kreuzt sich hier mit dem anderen der Richtigkeit. Sprachrichtigkeit ist eine grammatische Angelegenheit, Wahrheit betrifft den Gehalt des sprachlich Ausgedrückten. Anders formuliert[1]): Der Vorwurf der Unrichtigkeit erweckt einen ökonomischen, der der Unwahrheit einen ethischen Gewissensbiß. Das Richtige ist nur die ökonomische oder technische Außenseite des Wahren. Die beiden Begriffe richtig und wahr decken sich nicht, konkurrieren nicht miteinander, können nicht in Gegensatz zueinander stehen. Indessen bedingen auch sie sich, es gibt Übergewichte nach der einen oder der anderen Seite, je nachdem das Richtige in dem Dienste des Wahren oder das Wahre in dem Dienste des Richtigen steht. Wenn das Richtige gekennzeichnet wird als die sprachliche Technik, so bezieht es sich auf die Form, und daraus ergibt sich, daß nicht nur tiefste wissenschaftliche Wahrheit in technisch unvollkommener Weise ausgedrückt werden kann, sondern daß auch mit hervorragender Technik oft geringer Wahrheitsgehalt verbunden zu sein vermag. Auf die Spitze getrieben lautet diese These: „Es gibt nichts im Reiche des Irrtums noch in dem der Lüge, was nicht tadellos stilisiert und sprachlich eingekleidet werden könnte." Auf die Dichtung angewandt, würde diese Einsicht einer Poesie Erklärung und auch Berechtigung schaffen, die nur in formaler Vollendung ihre Aufgabe sieht, einer Sprachkunst ohne Rücksicht auf Gehalt und Wahrheitsvermittlung einer artistischen Produktion, die als solche der Sprache höchste Geltung und eine absolute Herrschaft zubilligt. Im schroffsten Gegensatz dazu steht die Auffassung, die in der Dichtung Offenbarungen letzter Zusammenhänge verlangt und den Wahrheitsgehalt der Sprache in Gehaltsfülle erkennt. Hier trennt sich der Philosoph vom Philologen. Sowie die Sprache mit dem Denken und der Bewegung ursprünglich verbunden ist, so wird sie auch zur Ausdrucksbewegung des Denkens. Die ursprüngliche Verbindung von Denken und Sprechen findet eine erhöhte

[1]) Voßler, Grammatik und Sprachgeschichte, S. 83—89.

Digitized by Google

Ausdrucksform in der Poesie. Es tut sich eine Art neuer Logik für das Denken in der Poesie auf; sie entsteht als der Inbegriff von Begriff und Wortgefühl. Das Quellgebiet des poetischen Denkens ist eine Innerlichkeit, die ebensosehr durch die poetische Sprache erst aufgefunden wird, wie sie andererseits diese Sprache erst ausfüllt. So wird die Sprache der Dichtung eine neue Ursprache, eine Neuerzeugung des Objektes wie die des Innern dieser Objekte[1]).

Der scheinbare Gegensatz wird dadurch überwunden, daß es sich in dem ersten Fall um die Richtigkeit, im zweiten um die Wahrheit der Sprache handelt. Zwar führt die Anerkennung einer zu ihrem höchsten Raffinement gesteigerten Richtigkeit zur gleichzeitigen Anerkennung einer formalen Kunst, die blendende Wirkungen zu erzeugen vermag, während der Gehaltsästhetiker schärfste Worte gegen jedes l'art pour l'art-Prinzip hat. Aber auch der Philologe sieht in der Sprache, die zugleich Träger des Gedankens ist, eine höhere Leistung als in jeder technisch vollkommenen Form. Auch für ihn wird der Wahrheitsgehalt der Sprache in ihrer bedeutungsvollen Darbietung gesehen. Wahr ist die Sprache, insofern sie bedeutungsvoll, unwahr, insofern sie bedeutungsleer ist. Und die Bedeutung kommt zu künstlerischer Vollendung, wenn sie sich aus dem Einklang von Laut und Sinn ergibt. Hier mündet das Wahrheitsproblem in die Anfangsuntersuchung über den Sinn des Lautes ein. Von derselben Stelle aus erhebt sich aber auch die Frage nach den ästhetischen Elementen in der Begriffssprache.

d) Ästhetische Elemente in der Begriffssprache.

In der Verbindung von Begriff und Laut, geeint im synthetischen Vermögen des sprachschaffenden Vorganges, entsteht ein Gegensatz zwischen dem Begriff, der schulmäßig festgesetzt und auf notwendige Kennzeichen beschränkt ist, und der Fülle der Ausdrücke, die aus dem geistigen Leben hervorströmen. Darum ist Vollkommenheit der Sprache in ästhetischer Hinsicht etwas anderes als auf dem Gebiet der Logik und Ethik. Eine Vollkommenheit der Sprache kann nur in einer Mehrheit verschieden gerichteter, bezüglicher, idealer Sprachgestaltungen bestehen, da die verschiedenen Zwecke vielfach einander zuwiderlaufen und nicht ein einzelnes Organ, sondern nur eine Mehrheit verschiedener Organe den differenten Aufgaben in idealer Weise zu dienen vermöchte[2]). Solche Zwecke sind die der Logik, Ethik und

[1]) Cohen, Ästhetik des reinen Gefühls, Bd. I, S. 367.

[2]) Marty, Sprachphilos., S. 28.

Digitized by Google

Kunst, die nicht in einer gleichartigen Sprache zu vereinigen sind. Finden wir hier in einer solchen Auffassung den ausgesprochenen Gegensatz zu der Sprachtheorie eines Philosophen wie Cohen, der eine Verbindung des Ethisch-Ästhetischen in der Sprache wünscht und erstrebt, so ist die Synthese zweier verschieden gerichteter Auffassungen wieder bei dem Sprachphilosophen zu finden, der durch gleichzeitige Berücksichtigung der sinnlichen und geistigen Momente in der Begriffsbildung auch ihre doppelte Auswirkung in der Sprache erkennt. Humboldt glaubt an eine Steigerung der geistigen Produktion auch durch großartige Prosa. Und diese Prosa befördert nicht nur die wissenschaftliche Untersuchung, indem sie den Geist entzündet, der allein in ihr zu großen Entdeckungen führen kann, sondern sie hat, entzündet an derselben Geisteskraft, gemeinsame Wirkungen mit der Dichtersprache, wenn sie ihre höchste Vollkommenheit ausgebildet hat. Die Prosa begründet hiernach erst das Heraustreten einzelner Persönlichkeiten mit ihren Leistungen aus der Masse der Erzeugnisse. Der Geschichtsschreiber kann nicht wie der Dichter seine Beglaubigung vom Olymp ableiten, aber er kann in eine direkte Beziehung zum Hörer treten, wenn er die Schriftsprache überwindet. Ist es so, daß der Buchstabe tötet, aber der Geist lebendig macht, d. h.: der Buchstabe im erkalteten, geschriebenen Wort festgehalten, der Geist wirksam im Wort, in dem noch Laut und Gefühlsgebärde mitwirken, so gibt es eine Instanz zwischen der Begriffssprache und der verlebendigten Sprache der Poesie, und sie stellt sich dar in der Rede.

2. Die Rede.

Es ist kein Zufall, daß sich ein Dichter, dessen ganze Lebensleistung auf die Herstellung starker und ergreifender Beziehungen zwischen ihm und seinen Hörern hinarbeitete, dessen Erzählungen noch versteckte Dramen, dessen Briefe verhüllte Dialoge sind, sich grundlegend über die Bedeutung der Rede ausgesprochen hat[1]). Kleist geht aus von dem Satze: Die Idee kommt beim Sprechen. Mehrere Faktoren wirken zusammen, um die Rede als kein fertiges Sprachganzes, sondern als ein während des Sprechens sich gestaltendes Gedankengebilde werden zu lassen. Hierin gehört die Mitwirkung der anderen, der innere Konnex zwischen dem Redenden und den Hörern. Die Aufmerksamkeit der Hörer, oft nur ein verständnisvoller Blick, können den Redenden in eine gesteigerte Verfassung bringen, in der

[1]) Kleist, Über die allmähliche Verfertigung des Gedankens beim Reden.

Digitized by Google

ihm die Worte leichter strömen, er von seinen eigenen Ausdrücken getragen wird und Wort und Sinn eine Wechselwirkung auslösen, die beide hebt und steigert. Die Idee wird ferner im Sprechen erzeugt durch die Spannung und Erregung des eigenen Gemüts, die unvergleichliche Disposition, in der sich der Redner von vornherein befindet, die unwillkürlich seine Anlagen zur höchsten Leistung in die Höhe treibt. Die Gedankenarbeit wird unterstützt durch die Möglichkeit, dem einfachen Wortbild durch Appositionen und andere, nicht unbedingt notwendigen Ausdehnungen Tiefe und Nachdrücklichkeit zu geben. Intellektuelle und gefühlmäßige Kräfte wirken also hier zusammen, um der Rede eine unvergleichliche Stellung zwischen Poesie und Prosa zu geben. Aus diesem Miteinander des Gedanklichen und des instinktiv Empfindungsmäßigen, an dem der Redende und die Hörer gleichen Anteil haben, steigert sich der schon angelegte Gedanke während des Sprechens. Kleist gibt als Beispiel dafür den bekannten Vorgang aus dem Beginn der französischen Revolution, wo Mirabeau als Sprecher der Nationalversammlung dem Vertreter Ludwigs XVI. gegenüber zunächst nur von der Absicht geleitet ist, dem Widerstand gegen den Befehl des Auseinandergehens der Versammlung Ausdruck zu geben, und wie sich ihm dann während des Sprechens, beeinflußt durch die begeisterte Anteilnahme der Menge, durch den Widerstand des Königsboten, seine Forderung zuspitzt zu dem unvergleichlichen Apercu: „Wir werden nur der Macht der Bajonette weichen." Genau so wie das Mileu steigernd, anspannend, sprachbildend wirken kann, ist auch die entgegengesetzte Beeinflussung möglich. Bei unklarem Ausdruck in der Rede ist meistens der Grund keine Unklarheit des Denkens, sondern eine zeitliche Verschiedenheit von Denken und Sprechen. Die Sprache wird unklar, weil ihr die Erregungsmomente des gleichzeitigen Denkens fehlen. Auf der Gemütsdisposition beruht daher der Unterschied des Gedankenresultats, je nachdem es sich um eine sich entwickelnde Unterhaltung oder um ein vorbereitetes Examen handelt; und — so wird man hier hinzufügen können — nur dann wird eine Rede, ein Vortrag, den beabsichtigten Zweck erfüllen, wenn er nicht ein vorgetragenes Schriftstück, sondern ein dem Genius der Stunde entsprossenes Ideengebilde ist, dessen adäquater Ausdruck in den Worten besteht, denen Spannung, innere Erregung und produktive Phantasie die Lebensfülle geben. So wird Sprache, im Gegensatz zur Schrift, Vermittlung des Geheimnisses, das zu verstehen ein Fluidum zwischen Sprechern und Hörern schafft, für das Kleist den tiefsinnigen Ausdruck prägt: „Nicht wir wissen etwas, es ist ein

Digitized by Google

gewisser Zustand unserer, der weiß." Ganz ähnlich erachtet auch Humboldt eine Übereinstimmung von Sprechenden und Hörenden für nötig, da Rede nie mit dem Übergeben eines Stoffes vergleichbar ist, sondern in dem Sprechenden wie in dem Verstehenden dieser Stoff stets aus der eigenen inneren Kraft entwickelt werden muß, und die Sprache darum hier einer jedesmaligen Neuerzeugung unter dem Einfluß des Redenden gleicht.

In der modernen Ästhetik begegnen wir wiederholt einer gleichen Auffassung der Rede, und überall trifft sie mit der anderen Wertung zusammen, daß nur die werdende Sprache, der sich losringende Ausdruck, der noch die Ahnung von Gebärde und Gefühl erweckt, eine Fülle in sich trägt, die an den Urzusammenhang von Denken und Dichten, von Singen und Sagen gemahnt. So kann wohl der fertige Gedanke lebendig erscheinen als Ausdruck eines seelischen Gehaltes, aber lebendig im vollsten Sinne ist nur Denken als Tätigkeit, nicht das losgelöste Produkt des Denkens, der fertige Gedanke: sondern das sich in der Sprache formende Denken. „Wo wir Zeugen der Gedankenbewegung und -entwicklung sind, wo wir genötigt sind, die Gedankenerzeugung mitzuerleben, erst da begegnen wir dem Gedanken in der vollen ihm erreichbaren Frische und Ursprünglichkeit[1])." Wenn hier, in Ergänzung zu Kleist, der uns teilnehmen läßt an dem sprachlichen Gedankenprozeß des Redenden, die Rede gewürdigt wird vom Hörer aus, so ist doch noch einmal auch das entstehende Redegebilde aufgedeckt: Die Rede muß den Denkvorgang zeigen, nicht gradlinig nach den Gesetzen der Logik, sondern bewegt „in Sprüngen und Einfällen und schweifend im freien Spiel der Assoziationen, bald hierhin und bald dorthin"[1]). Trotz dieser Wertung der allmählich entstehenden Gedankenreihe und ihres Weiterlebens im sich entfaltenden Sprachgebilde läßt der Ästhetiker doch nicht den Irrtum aufkommen, als ob die Rede lediglich in einer Reihe einzelner Momente, einer bloßen Sprachsukzession bestände. Im Anschluß an Lessings Theorie von der Zeitfolge der Dichtung im Gegensatz zur Raumgestaltung der bildenden Kunst wird nachgewiesen, daß Lessing hier zu einseitig vorgeht. Er weiß nur von dem Nacheinander, sieht nur konsekutiven Inhalt und eine entsprechende Darstellung in der Dichtung. Er erkennt nicht die Einheit im Redeganzen, während es gerade das Wesen der Sprache ausmacht, das Simultane durch das Sukzessive wiederzugeben. So besteht, trotz der Entfaltung der Sprache

[1] Meyer, Stilgesetze der Poesie, S. 70.

Digitized by Google

während der Rede doch eine Einheit derselben. Diese Einsicht wird auch von Dessoir sehr scharf erfaßt, wenn er ausführt: „Zunächst ist der Gedanke im Ganzen da, erst während des Redens entsteht die Entfaltung der Wörter und durch sie die Aufklärung über die inhaltlichen Bestandteile des Gedankens. Dadurch kommt eine Ähnlichkeit des Sprechens mit dem Prozeß des künstlerischen Schaffens zustande[1])."

Indem hier die Vorgänge in der Bildung der Rede mit dem künstlerischen Erzeugen verglichen werden, ist der Zusammenhang der Rede mit der Dichtung angedeutet. Die Rede geht von ähnlichen Absichten aus wie die künstlerische Gestaltung: Sie rechnet mit einer direkten Wirkung auf bestimmt eingestellte Menschen. Ihr ist es nicht nur um die Feststellung objektiver Wahrheiten zu tun, sondern um subjektive Werturteile, die gefühlsmäßig bestimmt sind und eine Verbindung zwischen dem Redenden und Aufnehmenden herstellen. Die Stellung, die danach die Rede zwischen Poesie und Prosa einnimmt, ist einleuchtend auf die Gegensätze von Urteil und Beurteilung durch Erdmann gebracht worden[2]). Dem Urteil, hier rein als logische Aussage gefaßt, steht die Beurteilung gegenüber, die subjektive Wertmaßstäbe hinzufügt. Dieser Doppelcharakter der Aussage, der in der Verbindung von Urteil und Beurteilung ruht, wird von unschätzbarem Wert bei religiösen und politischen Ergüssen, beim Überreden und Erziehen, bei Einwirkung auf den menschlichen Willen, also — fügen wir hinzu — bei den Impulsen, die der Rede ihre Intensität, ihr Zusammen von Kraft des Redens und mitschwingender Anteilnahme des Hörers verleihen. Eine solche Beurteilung ist ein Hemmnis für kühle, voraussetzungslose Untersuchung. Wenn daraus gefolgert wird, daß sich die Interessen des Moralpredigers und der Moralphilosophie an der Sprache feindlich gegenüberstehen, so kann, auf die Rede angewandt, die Schlußfolgerung gezogen werden, daß die Rede im Unterschied zur rein sachlichen Forschung auch alle die gefühlsmäßigen Merkmale verwendet, aus denen eine Verschmelzung von objektivem Urteil und subjektivem Werturteil entsteht.

Ist mit dieser Kennzeichnung der Rede eine Stellung zwischen Poesie und Prosa angewiesen, so besteht andererseits ein tiefgehender Unterschied zwischen der Rede und der Kunstform der schriftlichen Erzählung. Die Kunst der Sprache als des gesprochenen Wortes ruht in der Bildung der lebenden Periode, der Rhythmus der Prosa im

[1]) Dessoir, Allgem. Ästhetik, S. 239.
[2]) Erdmann, Nebenwerte der Worte, S. 211.

Digitized by Google

Auf- und Abschwellen des Tones und der Betonung, in Fülle des Ausdrucks bei größter Sparsamkeit mit dem Wort[1]). Diesen lebensvollen Eindruck der gesprochenen Rede kann die schriftliche Erzählung nur schwer wiedergeben. Der Dichter Wassermann schafft eine Reihe von Antithesen, die den Gegensatz verdeutlichen sollen. „Dazwischen (zwischen mündlichem und schriftlichem Erzählen) liegt ein so tiefer Abgrund, daß ihn nicht Geist, nicht Wissen, nicht Wahrhaftigkeit zu überbrücken vermögen, sondern lediglich künstlerische Genialität. Es ist der Abgrund zwischen Wesen und Schein, zwischen dem Spiegel und den Personen, die davor stehen, zwischen Leben und Erinnerung, zwischen der Minute und der Ewigkeit." Der schriftlichen Darstellung fehlt die Verbindung mit dem Zuhörer, sie ist Schriftsprache im Gegensatz zum sich bildenden Wortgepräge. Darum ist die Rede auch weniger mit irgendeiner Form epischer Darstellung als vielmehr mit dem Drama verwandt. Von Dessoir wird darum die Rede bezeichnet als „verhüllter Dialog", und derselbe Philosoph weist auch eine weitere Übereinstimmung zwischen Drama und Rede nach; in beiden lebt die ursprüngliche Freude an dem gegenwärtigen Geschehen.

Den Zusammenhang zwischen Dichtkunst und Rede hat schon Kant aufgedeckt, der als redende Künste Beredsamkeit und Dichtkunst aufzählt. Beredsamkeit ist danach das Geschäft des Verstandes als ein freies Spiel der Einbildungskraft zu betreiben, Dichtkunst ein freies Spiel der Einbildungskraft als ein Geschäft des Verstandes auszuführen[2]).

Den letzten Sinn der Rede gibt Humboldt, wenn er die Prosa mit höheren Zwecken eine Entwicklungsbahn der Intellektualität nennt, über die er sagt: Sie wird veredelte Rede und als solche Gefährtin der Poesie, als Ausdruck ist sie geistvoll, Gepräge einer Stimmung, gekennzeichnet durch Schwung der Gedanken, sie ist Hervorleuchten der Seele aus dem Stil[3]).

Der Exkurs über die Rede, als eines nur bedingt zur künstlerischen Gestaltung hinzuzurechnenden Sprachaktes, führt dennoch zu der allgemeinen Einsicht, daß bei allen Sprachgebilden, die auf künstlerische Wirkung rechnen, es immer die Versetzung des Aufnehmenden in einem besonderen seelischen Zustand ist, durch den Aufnahmebereitschaft

[1]) Wassermann, Die Kunst der Erzählung, S. 16—19.
[2]) Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 186.
[3]) Humboldt, Sprachbau usw., S. 227.

Digitized by Google

gesichert wird und in dem sich Produktives und Reproduktives Verhalten wechselseitig bedingen und steigern. Die Möglichkeit der Sprache, durch die ihr innewohnende suggestive Kraft ein Mitgehen des Hörers zu verursachen, ihn in den Schwung und die Differenziertheit zu versetzen, die im Künstler wirksam waren, als er seine Phantasiegebilde in Worte prägte, bezeichnen wir als ihren Stimmungsgehalt.

3. Der Stimmungston der Sprache.

Der Stimmungston ist etwas von der bloßen Vorstellung ebenso Verschiedenes wie von dem reinen Klange. Wenn in der Sprachforschung bisweilen die Unterscheidung gemacht wird zwischen einem festen Vorstellungskern und den ihm anhaftenden Sonderbedeutungen, die, ohne das dem Verstande dargebotene Erkenntnismittel zu verwirren, dennoch eine vielfache Nebenbedeutung mitschwingen lassen, so könnte diese als Stimmungsgehalt bezeichnet werden. Aber auch gewisse Tonwirkungen erregen eine innere Mitbeteiligung, die als Stimmung angesprochen wird. So ist der Empfindungston der Sprache, obwohl gebunden an die Gesamtheit eines abgeschlossenen Sprachvorganges, einer Dichtung, einer Rede oder Abhandlung, doch verursacht durch formale und inhaltliche Beziehungen, die freilich erst in ihrem Zusammenwirken den spezifischen Charakter erzeugen, der das eigentliche Phänomen der Stimmung bedeutet.

a) Stimmungston als Klang oder Farbe.

Dieses Problem berührt Kant in seiner Kritik der Urteilskraft, wenn er auch nicht von Stimmung, sondern von Sprache der Empfindungen redet, womit er aber ausdrückt, daß sie von der Sprache unterschieden ist, die nur der Verständigung dienen soll. Und diese von Empfindung getragene und gehobene Sprache wird von dem Philosophen eben dahin gekennzeichnet, daß sie nur im Zusammenhang dieser Wirkung sicher ist. Kant erblickt sie in der innigen Verbindung von Sinn und Ton, die sich als eindrucksvolle Kraft auf die Hörer übertragen muß, um ihr Dasein überhaupt zu beweisen. Stimmung ist ein etwas für sich Seiendes. Dies gilt im doppelten Sinne: Sie ist an den Worten haftend, und sie ist auf Wirkung gestellt. Dazu sagt Kant: „Jeder Ausdruck der Sprache hat im Zusammenhange einen Ton, der dem Sinn derselben angemessen ist. Dieser Ton bezeichnet den Affekt des Sprechenden, bringt denselben im Hörer hervor, erregt in ihm die Idee, die in der Sprache mit solchem Ton ausgedrückt ist.

Digitized by Google

Die Modulation ist eine allgemeine, jedem Menschen verständliche Sprache der Empfindungen[1]).“

Wenn Kant von dem „Ton“ spricht, der im Ausdruck mitschwingt, so wird dieses Merkmal aufgenommen und als besonderer Stimmungsträger gewertet von einem modernen Philosophen, von Marty. Voraussetzung ist auch bei ihm, daß es sich um Sprache im eigentlichen Sinne, also um das gesprochene Wort handelt. Er bezeichnet diesen besonderen Stimmungston als „Farbe“ der Sprache: Farbe ist die Funktion einer Äußerung, „im Hörer eine gewisse Stimmung zu erwecken“ durch Kundgabe einer solchen im Sprechenden. Diese Farbe bekommt nach Marty eine Äußerung ohne lautliche Veränderung durch den Sprachzusammenhang, durch die Betonung, z. B. lautes und leises Sprechen, durch Mienen und Gebärden. Gemeinsam ist in beiden Auffassungen die Einschätzung der Stimmung als einer durch den Ton hervorgerufenen Wirkung, gemeinsam auch das Belebende einer solchen Vermittlung, deren Fülle und affizierende Kraft mit dem Ausdruck Farbe wiedergegeben werden soll: Sie bringt Freudigkeit und Leuchtkraft in die Sprache. Aber dieser Terminus „Farbe“ bedeutet zu gleicher Zeit das Grenzgebiet zweier Philosophien. Für Kant ist die Modulation dadurch gerechtfertigt, daß sie die Idee adäquat ausdrückt, für den modernen Psychologen ist es ein Einfühlen, das an psychische Vorgänge gemahnt. So wird von ihm dieser Stimmungswert auch mit dem Wort „emotive Wirkung“ belegt[2]). Und ganz ähnlich urteilt ein anderer Philosoph und Psychologe, wenn er die „Ersatzwerte für die Wirklichkeit der Sprache“ in bildlichen und allegorischen Wendungen erblickt, „die auf ein empfängliches Gemüt wirken wie Akkordfolgen oder Farbenharmonien[3]“).

b) Sprachelemente: Laut und Wort.

Letzten Endes wird freilich auch in diesen Theorien, die die Vergleiche durch Verwechslung der verschiedenen Sinneseindrücke gewinnen, der Stimmungston auf einzelne Sprachelemente zurückgeführt, d. h. aus dem eigentlichen Gebiet der Sprachforschung abgeleitet, wenn auch immer in dem Bemühen, den Sprachkomplex als Stimmungsträger zu bezeichnen. Die vielfache Betrachtung der Neueren gemahnt an eine Ausführung von Wilhelm von Humboldt, auf den ja die meisten Untersuchungen über Sprache in irgendeiner Beziehung zurückzuführen sind. Er schreibt

[1]) Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 195.
[2]) Marty, Philos. usw., S. 525—556.
[3]) Dessoir, Ästhetik S. 360.

Digitized by Google

darüber: „Der Einheit der Gegenstände entspricht die Einheit des sie vertretenen Lautes. Der Lautklang entspricht der mittönenden Stimmung[1])." Die damit gegebene Anregung wird von Aug. W. Schlegel weiter ausgesponnen, indem er, mit der ihm eigenen Einfühlungskraft, in der sich künstlerische Intuition mit theoretischer Konstruktion eigenartig mischt, für diese Lautwirkung eine Reihe treffender Beispiele gibt. Er will den Eindruck daraus erklären, daß die Laute eine Analogie auf die verschiedenen Organe hervorzurufen trachten. Die Verbindung des l mit anderen Konsonanten z. B. erweckt die Vorstellung einer leichten Bewegung: Wir erkennen sie in Worten wie „fließen", „gleiten", „glatt"; st zu Anfang der Wörter deutet auf ruhende Festigkeit, str auf angestrengte, sp auf losbrechende Kraft. Die Eindruckskraft der Sprache setzt demnach schon in der sinnlichen Region des Lautes ein. Nach dem Laut wird das Wort in seinem Empfindungston untersucht.

In seiner Untersuchung der „Stilgesetze der Poesie" gibt A. Meyer dem eigentümlichen Nebenton der Worte einen dreifachen Ursprung. Er führt ihn zunächst auf einen „Empfindungsreflex des Lebens" zurück. Es wird darunter offenbar verstanden, daß der Erlebnisgehalt, der sich an einzelne Geschehnisse knüpft, im Wort mitschwingt. Als Beispiel werden angegeben „Glockenton" oder „entfließen". Die von A. Meyer gewählten Beispiele haben in der Tat viel Beweiskraft. Das Wort „Glockenton" hat z. B. durch die Begleitempfindungen, die es hervorruft, durch die Erinnerung an hohe, festliche und feierliche Momente einen Nebenton erhalten, der dem Dichter die Verwendung dieses Ausdrucks in der gesteigerten oder erhabenen Dichtung nahelegt. Bei dem Wort „entfließen" erinnern wir uns der Stimmung, die Goethe meisterlich beherrscht und auszunutzen versteht in einer Wendung etwa wie diese: „Kennst Du mich nicht, sprach sie mit einem Munde, dem aller Lieb und Treue Ton entfloß." In der Fortsetzung gerade dieser Strophe der „Zueignung" begegnen wir noch anderen Worten, deren Geheimnis darin besteht, den poetischen Stimmungszauber als „Empfindungsreflex des Lebens" zu geben. „Erkennst Du mich, die ich in manche Wunde des Lebens Dir den reinsten Balsam goß?" Das Wort „Balsam" hat in der besonderen Anwendung durch Goethe einen unvergleichlichen Stimmungston. „Ach wer heilet die Schmerzen des, dem Balsam zu Gift ward?" Und „Zuletzt heilt ihn allgegenwärtiger Balsam allheilender Natur."

[1]) Humboldt, Sprachbau usw., S. 51.

Digitized by Google

Als zweiter Ursprung wird zu dem Überblick A. Meyers angegeben der Nachhall der Wirkung, die der im Wort bezeichnete Gegenstand auf unser Gefühl auszuüben pflegt. Als Beispiel wird genannt: Qualm — Wissensqualm. Hier ist kein eigentliches Bild gegeben, im Gegenteil, jede Anschaulichkeit ausgeschaltet, es ist nur das eigenartige Unlustgefühl, das sich bei der Vorstellung des einen Zustandes einstellt, auf den anderen übertragen und eine Wirkung damit erzielt, die rein stimmungshafter Art ist. Drittens erwächst der Empfindungston aus der Wortbildung, die einzelne Ausdrücke im Laufe der Sprachentwicklung erfahren haben. Hier werden als Beispiele angegeben: Statt sterben die Worte heimgehen oder verrecken, statt Pferd die Worte Klepper, Roß, Rößlein. Die Ergebnisse des Bedeutungswandels werden in den Dienst der Stimmung gestellt. Die Stimmung hängt demnach von dem Begriffsinhalt der Worte ab. Andererseits aber kann auch durch den Stimmungsgehalt die Bedeutung der Wörter differenziert werden. So ist eine gegenseitige Beeinflussung möglich, das Gefühlswort gibt Anlaß zu neuer Begriffsbildung und umgekehrt, die Grenze zwischen beiden ist fließend. Auch bei dieser Gruppe handelt es sich nicht um irgendwelche metaphorischen Wirkungen. Es sind nur die, die Bedeutung begleitenden Nebenvorstellungen oder Nebengefühle, die Träger der Stimmung werden können. Danach ist sie ein historisch bedingtes Sprachphänomen. Entwicklung der Sprache mit abschattierten, nuancenreichen Bedeutungen und Entwicklung eines differenzierten Empfindungslebens sind in gleicher Weise vonnöten, damit Stimmung eintritt. Freilich ist sie auch durch Anschauungsbilder zum Teil mitbedingt. Bei Ausdrücken wie Roß und Klepper tritt unbedingt ein sinnliches Bild ein. So ist „der Empfindungston bald anschaulicher, bald außeranschaulicher Herkunft".

Die Begleitgefühle, die den Worten anhaften und ihnen Färbung geben, werden darum in der Untersuchung eines anderen Ästhetikers auch direkt als „die Nebenwerte der Worte" bezeichnet[1]). Danach sind Worte nicht nur Zeichen für Begriffe, sondern sie enthalten Werte, auf denen gerade die feinsten Wirkungen der Sprache beruhen. Diese Werte müssen vom gewöhnlichen Wortsinn abgesondert werden, sie sind sprachlich als Nebensinn, Gefühlswert oder Stimmungsgehalt zu bezeichnen. Nebensinn und Gefühlswert werden demnach nur als Vorstufen zum eigentlichen Stimmungston angesehen. Der Nebensinn tritt in all den Begleit- und Nebenvorstellungen auf, die ein Wort

[1]) Erdmann, Die Nebenwerte der Worte.

Digitized by Google

gewohnheitsmäßig und unwillkürlich auslöst. Er kann erzeugt sein durch Betonung gewisser Merkmale, die mehreren der reinen Bedeutung nach fast gleichen Sinn enthaltenden Wörtern anhaften, z. B. Krieger und Soldat. Ohne uns dessen voll bewußt zu werden, schwingt in dem ersten Ausdruck unwillkürlich für uns der Sinn mit, der die Aufgabe des Kämpfers in den letzten Konsequenzen darlegt, während das Wort Soldat den nur noch unklar empfundenen Nebensinn des Söldners, Soldempfängers enthält. Gefühlswert und Stimmungsgehalt gehen über diese gewohnheitsmäßige Wirkung hinaus. Es sind reaktive Wirkungen und Stimmungen, die das Wort erzeugt. Was hier als Gefühlswert bezeichnet wird, deckt sich ungefähr mit dem, was von Meyer als Empfindungsreflex des Lebens gekennzeichnet wurde, so wenn die Beispiele angegeben werden: Folter, Vaterland, Mord, oder der Unterschied zwischen „Haufen Scheiter" und „Scheiterhaufen". Neben dem gewohnheitsmäßigen kann auch ein urteilsmäßiges Verhalten durch den eigenartigen Stimmungston der Worte hervorgerufen werden. Durch die Worte „betrügen" und „bemogeln" wird z. B. von vornherein angedeutet, wie sich der Sprecher selbst zu dem Vorgang verhält. Oft sind es Wortverbindungen, die erst gewisse Bestimmungswerte in die Begriffe hineintragen. Durch die Verbindung mit einem Attribut kann eine derartige Verschmelzung der beiden Begriffe eintreten, daß die damit verbundene Stimmung sich verschiedenartig auf den Hauptbegriff ausdehnt. Bei dem Worte „Weib" stellen sich verschiedene Wertgefühle ein, je nachdem es heißt: „das arme Weib" oder „welch ein Weib!" Von hier aus ist nur ein Schritt zu der weiteren Folgerung, daß oft entgegengesetzte Wertgefühle Stimmungsantithesen erzielen. Auf solche Spracherscheinungen macht z. B. Erdmann aufmerksam. Im Anschluß an das Wort „Weib" zeigt er die Verschiedenartigkeit der Ableitungen „weiblich — weibisch". Ein besonderer Dunstkreis haftet manchen Worten an: altväterisch, bieder, leichtfertig, weltmännisch, pedantisch, nüchtern, humanistisch, burschikos sind durch den sie begleitenden Ton eigenartig bestimmt. So bereichernd es für die Sprache nun auch ist, Stimmungswerte zu erzeugen und im Hörer mitklingen zu lassen, so bedenklich ist doch andererseits die allzu bewußte Ausnutzung des Gefühlscharakters der Worte. Berechtigt ist die Warnung vor dem Gebrauch stimmungshaltiger Schlagworte, von denen Erdmann einige treffende Beispiele gibt: „unentwegt, voll und ganz, der greise Heldenkaiser". Ist so der Empfindungston vielfach an das Wort gebunden, so ist er am stärksten ausgeprägt im Verbum „welches das Leben und die Bewegung an sich

Digitized by Google

ausdrückt". Häufig wird er gehoben und verstärkt durch Tonmalerei[1]). Bei onomatopoetischen Wörtern drängen sich uns die Empfindungstöne fast von selber und ganz unwillkürlich auf. Aber auch die Forscher, die dem Geheimnis der Stimmung in alle Einzelheiten nachgehen, betonen dennoch, daß der Empfindungston jedes Wortes sich ändert nach dem Zusammenhang, in dem es steht. Die Wirkung ist gebunden an die Unmittelbarkeit des Eindrucks, das Wort ist Träger dieses Erlebnischarakters, und in dem Maße, wie es ihm gelingt, das Fluktuierende des Eindrucks stimmungshaft festzuhalten und zu übermitteln, in dem Maße ist es konkret und lebensvoll. Das ist die Wirkung impressionistischer Kunst. Einige Wörter haben den Empfindungston als Grundmerkmal, sie wollen also, als Wort an sich, eine bestimmte Einstellung des Hörers hervorrufen. Röslein, Knäbchen, Schneiderlein erzeugen volksliedhafte Stimmung, Beziehungen zu Freude, Herzlichkeit, Schalkhaftigkeit, wie sie im einfachen Sang und Märchen anklingen. Bei der Masse der übrigen Wörter aber bildet dieser Gefühlston nicht den Kern der Vorstellungen, ist nicht von ihnen unzertrennlich. „Im Gegenteil schlummert er gewöhnlich, und es hängt dann immer vom Zusammenhange ab, in dem das Wort gebraucht ist, ob er nun auch wirklich erwacht[2])."

Im Wesen der Stimmung liegt es, daß sie stark subjektiv ist. Daher ist auch kein ein für allemal haftender Begleitton der Worte festzulegen. Bei einzelnen Personen sind gewisse Worte mit „unwillkürlichen und unwiderruflichen Begleitgefühlen" verkettet. Hierhin rechnet Erdmann z. B. die rein persönliche und scheinbar grundlose Abneigung gegen gewisse Personennamen. Darum muß unterschieden werden zwischen „individuellen und interindividuellen Gefühlswerten" der Worte. Ist die Stimmung somit einmal abhängig von gewissen, im einzelnen Wort liegenden, historisch oder durch Klang bedingten, immer gleichbleibenden Momenten, ein anderes Mal bestimmt durch den Zusammenhang, in dem das Wort auftritt, so darf sie doch niemals etwas willkürlich Erzeugtes sein. Jede beabsichtigte Wirkung versagt hier, wo es sich um letzte Imponderabilien der Sprachschöpfung handelt. Der Ästhetiker drückt dieses so aus, daß ein „Einswerden des Wortkörpers mit der in ihm verborgenen Seele"[3]) vorhanden sein muß. Wenn dann „frohe Ereignisse in jubelnden Tönen, Sorge und Kummer in matten Farben" dargestellt werden, so sind diese Wirkungen doch

[1]) Meyer, Stilgesetze usw., S. 161.
[2]) Meyer, a. a. O. S. 162.
[3]) Dessoir, Allgem. Ästhetik, S. 379.

Digitized by Google

nur adäquate Deckungen für die Verhaltungsweise des Sprachgestalters, das nach außen gekehrte Innere seiner tönenden oder ermattenden Seele.

Die Sprache arbeitet somit ständig mit diesem Nebenton der Wörter, durch den sie Wärme und Gefühlskraft erhält. Was in der Sprache des Alltags die Beziehungen zwischen dem Sprechenden und Hörenden herstellt, die Sprache nicht nur zum Verständigungsmittel, sondern zu einer Kraft macht, die den Menschen aus seelischer Isoliertheit herausreißt, das wird in gesteigerter Wirkung zur Stimmung. So sind es auch hier nur die ins bewußt Künstlerische erhobenen Grundanlagen der Sprache, die vom Dichter ausgenutzt und verwertet werden. Auf diesen Grundcharakter aller Sprache, wodurch sie sich als das natürlichste Material dem schöpferischen Geiste darbietet, macht der Sprachforscher aufmerksam, der überhaupt nur die bildhaften, dichterisch verwertbaren Eigenschaften der Sprache schätzt. Nach Mauthner sind auch noch unsere bestimmtesten Worte so schwebend, daß die Poesie durch ihr einziges Kraftmittel von selbst so stimmungsvoll wird, wie die Malerei erst durch die Aufwendung von raffinierter Kunst. „Die Poesie hat immer zitternde Umrisse, solange sie Poesie bleibt[1])."

c) Dichterische Bedeutung des Stimmungsgehaltes.

Mit diesem Wort ist bereits die Frage vorbereitet, die sich aus der vorangegangenen Untersuchung herausschält: Worin besteht die dichterische Bedeutung des Stimmungsgehaltes?

Mauthner sieht auch bei gelehrten Schriften den Wert in der halb dichterischen Zutat, in der Stimmung: Sie bildet den Hauptreiz und das wertvollste Moment in philosophischen und historischen Darstellungen. Nach seiner Auffassung ist es unmöglich, den Begriffsinhalt der Worte auf die Dauer festzuhalten, wohl aber ist es möglich, den Stimmungsgehalt der Worte festzuhalten[2]). Worin — wiederholt sich danach für uns die Frage — besteht dieser Stimmungsgehalt, der in den sprachlich vollendeten wissenschaftlichen Darstellungen mitwirkt, sie dem Reich der Kunst naherückt, die Verwandtschaft mit der Poesie herstellt? Was macht über die einzelnen Kriterien im Laut und Wortgebilde hinaus die Stimmung aus? Eine Antwort darauf lautet: Als besonderes Verlebendigungsmittel der Sprache wird ihre Bildkraft angesehen und ihre Fähigkeit zur Veranschaulichung.

[1]) Mauthner, Beitr. usw., Bd. I, S. 110.
[2]) Mauthner, a. a. O. S. 97.

Digitized by Google

Es gilt ja geradezu als ein Unterscheidungsmerkmal zwischen wissenschaftlicher und poetischer Sprache, daß die erstere die Abstraktion, die letztere die Konkretion zu ihren höchsten Möglichkeiten führt. Man könnte demnach in der Überwindung intellektuell abstrakter Beweisführung durch die Verlebendigung der Bildsprache das Wesen der Stimmung erkennen, und so entsteht von hier aus die Feststellung der Beziehungen zwischen Stimmung und Anschaulichkeit.

Die Ästhetik kommt jedoch zu einem anderen als dem hier als naheliegend vorausgesetzten Ergebnis. Stimmung und Anschauung stehen nicht in Wechselbeziehung oder gegenseitiger Steigerung. Das klar umrissene Bild verscheucht die schwingende Empfindung, die als Duft und Schleier die allzu deutlichen Gestalten umhüllt. Der Stimmungsgehalt kann sich mit dem Gehalt des Sinnenbildes decken, aber muß es an Stärke und Tiefe übertreffen, braucht nicht die hinter der Erscheinung liegende Seele zu erfassen und dabei die Umrißkonturen nicht allzu scharf nachzuzeichnen. Die beiden Forscher, die sich eingehend mit dem Problem der Stimmung beschäftigt haben, kommen hier zu ähnlichen Ergebnissen. A. Meyer sieht nicht im Bild die Stimmungswirkung, sondern in der Auflösung des Ganzen, also des einheitlichen Eindrucks in einzelne „empfindungsgetränkte Momente". Die Wirkung erhebt sich „durch die am einzelnen Wort für sich erklingenden und dann sich verschmelzenden Töne[1])." Und Erdmann erblickt in dem eigentlich Selbstverständlichen, nämlich der Unanschaulichkeit der Sprache, das eigentlich Problematische, das mit der Frage des Stimmungstons in Verbindung gebracht, von ihm so gedeutet wird: „Der anschauliche Sinn der Worte tritt in Widerstreit mit ihrem Gefühlswert[2])." Das traumhafte Helldunkel, das undeutliche Auftauchen der Vorstellung gibt Stimmung, allzu klare Deutlichkeit zerstört die dichterische Wirkung.

Zusammenfassung.

In ihren letzten Verfeinerungsformen kann der Stimmung nur nachgegangen werden, wenn sie erlebt wird im einzelnen Kunstwerk. Dort wird sie nicht nur zum Künder dichterischer Wirkung an sich, sondern Wegweiser in die eigen gerichtete Psyche der schöpferischen Persönlichkeit, der aus der besonderen Ausnutzung der Stimmungsmomente zum Teil ihre Stilmerkmale erwachsen. Darum ist die voran-

[1]) Meyer, Stilgesetze der Poesie, S. 163/164.
[2]) O. Erdmann, Die Bedeutung des Wortes, S. 183.

Digitized by Google

gegangene Betrachtung nur eine Vorbereitung auf die eingehendere Behandlung des Stimmungsgehaltes in der Dichtersprache. Aber auch schon aus dieser Einführung soll hervorgehen, was der Ästhetiker in seiner Betrachtung zusammenfassend feststellt: Daß die Empfindungstöne nutzbar gemacht werden für die Schilderung der anschaulichen Welt; nicht so, daß sie die reale Anschauung erleichtern, sondern zur Erneuerung der Gehaltseindrücke beitragen, empfindungsgetränkte Vorstellungen vermitteln, durch deren Verwendung an Stelle des anschaulichen Bildes das poetische Bild tritt, das jenseits der Anschauung liegt. Denn der Empfindungston ist die Seele des Wortes, durch ihn wird es verinnerlicht, vertieft, erhält es eine geheimnisvolle Unergründlichkeit, zeigt es den irrationalen Rest. So ist die Einsicht, die zugleich zur Dichtersprache hinüberführt, diese: „Das empfindungsgetränkte Wort stellt die höchste Blüte der Sprache dar[1])."

[1]) A. Meyer, Stilgesetze der Poesie, S. 162.

Digitized by Google

C. Die Sprache des Dichters.

I.

Ästhetische Merkmale der individuellen Dichtersprache.

Einleitung: Grundlegender Unterschied zwischen poetischer und Prosasprache.

Die Sprache ist das allgemeine, allen Menschen eigentümliche Verständigungsmittel; sie ist mit dem Menschen gesetzt, und alle Ursprungstheorien kamen darin überein, in der Sprache eine Allgemeinverbindlichkeit menschlicher Artung zu sehen. Aber über den Mitteilungszweck hinaus wurden auch vom Beginn sprachlicher Ausdrucksfähigkeit an künstlerische Momente als Zeichen ihrer Wesenheit aufgedeckt. Die Kindheitsstufe der Sprache ist voller Musik und Klang, ist Ton und Bild, ist Schmuck und Überfluß; so daß die Übereinstimmung von Sprache und Poesie sich besonders auf die Anfänge aller Sprachentwicklung zu konzentrieren schien und die Theorie vertreten werden konnte, daß alle Sprachen mit Notwendigkeit in eine unanschauliche Abstraktion, eine bildentfremdete Vergeistigung übergingen und dem künstlerischen Gestaltungsdrang ein immer spröderes Material überlieferten. Neben dieser Einsicht machte sich eine andere bemerkbar: Unsere Sprache wird nicht nur zweckbestimmter, den Aufgaben der Erkenntnis angepaßter, sondern in ihr vollzieht sich ein Prozeß des Individualisierens; sie wird abschattierter, nuancenreicher. Die Träger dieser Sprachgestaltung aber, die ihr neue Farbe und Reichtum zuführen, sind die sprachschöpferischen Individuen, insonderheit die Dichter. Sie machen den Prozeß der Sprachentstehung noch einmal durch, wiederholen in ihrer Tat die Entwicklung der Menschheit im abgekürzten Gang. So erhebt sich zwingend die Frage nach dem Zusammenhang zwischen der allgemeinen Grundlage der Sprache und ihrer besonderen Ausprägung in der Sprache des Dichters. Diese Tatsache hat wiederum Humboldt wiederholt zum Gegenstand tiefsinniger

Digitized by Google

Betrachtung gemacht. Schon durch den Titel seines sprachphilosophischen Hauptwerks „Sprache und geistige Entwicklung" sucht er der Doppelheit konstruktiver Grundlage und differenzierten Sprachwerdens gerecht zu werden, und dieses Problem wird zum Hauptgegenstand der Untersuchung. Danach ist die äußere Struktur der Sprache der notwendige Boden, in welchem das Feinere und das Edlere Wurzel fassen kann. Auf diesem Feineren beruht der wahre Charakter der Sprache, er wohnt in ihr wie eine Seele, er bringt die Wirkung hervor, mit welcher uns jede Sprache eigentümlich ergreift. Für diesen Charakter ist der äußere Bau der Sprache nicht gleichgültig, aber darüber hinaus gibt es noch etwas Höheres und Ursprünglicheres in der Sprache. Neben den allgemeinen Liedern, Gebetsformeln und Sprüchen geht die Bildung der Sprache von der Nation auf das Individuum über, in die Hände der Dichter und Lehrer des Volkes, und dadurch erhält sie eine zwiefache Gestalt. Dieses Zwiefache ihres Wesens wird im anderen Zusammenhange dann noch eingehender erörtert und erklärt. Die Sprache geht einmal nach rückwärts ins Unendliche, ist durchgegangen durch die Empfindung der früheren Geschlechter, daneben ist sie Ausdruck unseres Empfindens, ist also spontanes Gefühl und Gegenwart; sie ist fest und flüssig zugleich, der Seele fremd und ihr angehörend, von ihr unabhängig und abhängig. Die Lösung dieses Gegensatzes liegt in der Einheit der menschlichen Natur. Bindend ist in der Sprache die Überlieferung der Generationen, dagegen ist die Kraft des Einzelnen gering. Aber durch die ungemeine Bildsamkeit des Letzteren, durch die verschiedene ausgebildete Ausdrucksfähigkeit, und durch die Gewalt, welche alles Lebendige, Geistige über das Überlieferte ausübt, wird das Gleichgewicht wieder hergestellt. Indem ein Ausgleich zwischen dem von Generationen geschaffenen und überlieferten und dem individuell gestalteten Stoff gesucht wird, ist bereits auf das Harmoniebedürfnis hingedeutet, das bei der Prägung einer Dichtersprache mitwirkt. Diesem Bedürfnis spürt der Sprachphilosoph gleichfalls nach und gibt für das Vorhandensein dieses Verlangens einleuchtende Erklärungen. Die Poesie bewegt sich von der Wirklichkeit zu einem ihr nicht angehörenden Etwas. Sie faßt die Wirklichkeit in ihren sinnlichen Erscheinungen. Durch die Einbildungskraft werden sie zur Anschauung eines künstlerisch identischen Ganzen geführt. Dadurch bekommt die poetische Sprache von vornherein einen Gegensatz zur Prosa. Wir erkennen also in dieser Auffassung den Unterschied zu vorangegangenen Beweisführungen. Während die neuere Sprachforschung sich vielfach bemühte, die poetische Grund-

Digitized by Google

lage in der Sprache des Alltags nachzuweisen, wird von Humboldt auf die Unvergleichbarkeit und die geschlossene Sphäre jedes der großen Gebiete sprachlicher Prägung hingedeutet. Die Prosa sucht Wirklichkeit, verknüpft auf intellektuellem Wege Tatsachen und Begriffe und strebt nach objektivem Zusammenhang in einer Idee. Poesie und Prosa können der Form und dem Gehalt nach verwechselt werden, also Poesie in freier Rede, das Prosaische im poetischen Ausdruck auftreten, aber doch nur eins auf Kosten des anderen. „Der poetische Gehalt führt gewaltsam auch das poetische Gewand herbei[1])." So können Poesie und Prosa durch dieselben allgemeinen Forderungen bedingt, sie können durch den gleichen Schwung des Geistes gehoben und getragen sein, in ihren Richtungen und den Mitteln ihres Wirkens sind sie dennoch verschieden. Wenn die Prosa in ihrer vollendetsten Form hervorgeht aus dem Reichtum und der Freiheit der Intellektualität, so ist der Kreis der Poetischen bei aller Unerschöpflichkeit immer ein geschlossener.

Von dieser Theorie ist nur ein Schritt zu der weiteren Auffassung, daß ein Gedicht überhaupt nicht aus der Sprache der Prosa zu erklären ist. Der grundlegende Unterschied zwischen der Sprache als Kunstmittel und Erkenntniswerkzeug besteht hiernach darin: Der Dichter braucht und besitzt Stimmungszeichen, der Denker müßte Wortzeichen haben und — so setzt der kritisch gerichtete Forscher diesen Gedanken fort — findet sie nicht in den Worten[2]).

Gemeinsam ist der Sprachforschung, bei aller Anerkennung poetischer Grundmerkmale der Sprache, die durchgehende Feststellung einer Verschiedenheit von Poesie und Prosa als Sprachphänomen. Eine besonders tiefe Bedeutung findet der Philosoph Cohen, der die Unvergleichbarkeit der beiden Sprachformen aus seiner „Ästhetik des reinen Gefühls" ableitet. Wenn er noch einen ursprünglichen Zusammenhang von Erkenntnis und Gefühl im Mythos sieht, so erblickt er besonders kennzeichnende Übergänge vom Mythos zur Poesie im Gleichnis. Das erhabene Gleichnis des Psalmwortes, in dem die Sonne dargestellt wird als „ein Held, zu durchlaufen die Bahn" zeigt, wie hier eine Beseelung der Begriffsworte eintritt, die das Merkmal der Poesie ist. In ihr liegt der grundlegende Unterschied zur Prosa. Bei einer Abschwächung der Wortgefühle entsteht die Begriffskraft der Prosa. Die Begriffsworte der Poesie bezeichnet der Philosoph als „Begriffswortgefühle". Eine Steigerungsfähigkeit der Sprache,

[1]) Humboldt, Sprachbau und geistige Entwicklung, S. 226.
[2]) Mauthner, a. a. O., Bd. I, S. 95.

Digitized by Google

d. h. die Beseelung der Begriffsworte durch das reine Gefühl kann nur ausgehen von der einzelnen, beseelten und gesteigerten Persönlichkeit. So führen alle Untersuchungen, die nicht mehr in der Allgemeinsprache nach poetischen Kennzeichen forschen, sondern das Besondere des poetischen Ausdrucksvermögens finden wollen, mit Notwendigkeit zu dem Problem der individuellen Dichtersprache.

1. Die individuelle Dichtersprache als Problem.

Wer wie Humboldt bei der Feststellung einer doppelten Strömung, die durch die Sprachentwicklung hindurchgeht, in der Gewalt des Einzelnen den lebendigen Geist erkannte, der die Überlieferung besiegt, überwindet, über sie hinauswächst, muß im individuellen Schaffen die entscheidende Dichtertat sehen. „Erst im Individuum erhält die Sprache ihre letzte Bestimmtheit. Keiner denkt bei dem Worte gerade und genau das, was der andere, und die noch so kleine Verschiedenheit zittert, wie ein Kreis im Wasser, durch die ganze Sprache fort[1]." In der Individualsprache offenbart sich eine Gewalt des Menschen über die Sprache an sich. So herrscht neben Gesetzmäßigkeit ihrer Formen ein Prinzip der Freiheit. Die starken Persönlichkeiten sind zugleich die eigentlichen Sprachschöpfer.

Gundolf weist diesen Prozeß neuer Sprachwerdung nach bei Goethe: „Es gibt nichts Beglückenderes, Atemlösenderes in der Geschichte der Sprache als diese selige morgendliche Freiheit, mit der Goethe nach seiner Erweckung durch Herder die starr überlieferten Begriffe und Vorstellungen durchwärmt, aufweicht, losbindet und neu vereinigt, aus den verkrusteten Gefäßen den Lebenswein wieder fließen und duften läßt, die Kräfte wieder durchlebt und zurückverwandelt in lebendige Bewegungen, welche die Worte ursprünglich erschufen, die Dämme zerreißt, wodurch die verschiedenen Geistesströme getrennt, beengt, kanalisiert wurden, daß die Fluten nun schäumend und leuchtend ineinander rinnen[2]." Aber auch die Sprachgewalt Shakespeares wird von demselben Forscher in ihrer hinreißenden Wucht erfaßt: „Mit Homer teilte Shakespeare die heroische Plastik der Gestalten, mit der Bibel die malerische Erhabenheit der Bilder und den seherischen Flug der Diktion, mit Ossian das atmosphärische webende Grauen, landschaftliche Stimmung und Schauer der Elemente, mit den Volksliedern das derbe und sinnliche Ergreifen des Augen-

[1]) Humboldt, a. a. O. S. 64.
[2]) Gundolf, Goethe, S. 104.

Digitized by Google

blickes, die pralle Abrundung der Vorgänge, die herzhafte nackte Körperlichkeit des Gefühls oder die schwebende und großartig unbekümmerte Verknüpfung der Eindrücke, die animalische Logik[1]).“

a) Charakter des Dichters.

Die Sprache steht mit dem Charakter ihres Gestalters in der engsten Wechselwirkung. Die kraftvollsten und die am leisesten berührbaren Gemüter gießen in die Sprache Stärke und Zartheit, ihre Tiefe und Innerlichkeit, und die Sprache gibt sie aus ihrem Schoße wieder hervor. Bei der Definition Humboldts, die die Individualsprache als Ausfluß des Charakters ansieht, wird man an Künstler erinnert, die sich derartig mit ihrem Werk identifizieren, daß auch ihre Sprache Kennzeichen der inneren Kämpfe und leidenschaftlichen Anteilnahme aufweist. Wenn Kleist nach Beendigung seines Trauerspiels tränenüberströmt ausrief: „Sie ist tot, sie ist tot, meine Penthesilea ist tot!“, so ist das derselbe Schmerz, einem bewegten Inneren entsprungen, der in der Sprache der letzten Szenen mitklingt. Wenn trotzdem Goethe dieser Kunst, in der Sinn und Wort eine Einheit geworden zu sein scheinen, seine Zustimmung versagte, so liegt das an der Unausgeglichenheit des Charakters Kleists, der den auf Harmonie gestellten Geist Goethes störte. Dem Romantiker fehlte das Kriterium höchster Vereinheitlichung, das Humboldt fordert, wenn er in Fortsetzung des vorangegangenen Gedankens sagt: „Der Charakter wird, wie er sich veredelt und verfeinert, immer mehr zur Einheit und sucht nach der entsprechenden Gestalt.“ Humboldt sieht hier ganz klar und bringt das Verständnis dafür aus der Abgeklärtheit des eigenen Innern mit, daß diese Gestaltung die Sprache durch ihre Harmonie darzustellen geeignet ist. Ein letztes Merkmal der Dichterpersönlichkeit liegt in der Tat in dieser Möglichkeit der Sprache selbst; sie hat die Kraft zur Harmonie in sich, aber sie erschließt diese Kraft nur dem, der durch sein Wesen eine ebensolche Ausgeglichenheit erreicht hat. Gesteigertste Identifizierung des eigenen Lebens mit dem der Dichtung eingehauchten Leben genügt dazu noch nicht. Nicht der junge Goethe, der sich in die Adelheid seiner Goetz-Dichtung so verliebte, daß sie, die durch Sprache erst Verlebendigte, wie ein leiblicher Dämon vor ihm stand, konnte zur Vollendung des sprachlichen Gewandes für den dichterischen Gehalt gelangen, sondern erst der Dichter der Iphigenie, d. h. der Dichtung, die als seine vollendetste

[1]) Gundolf, Goethe S. 95/96.

Digitized by Google

Leistung angesehen werden kann, vermochte die restlose Einheit vom Schöpfer und seinem Werk darzubieten. Genau denselben Weg hat Schiller durchmachen müssen, in dessen Jugendsprache es braust und schäumt, ganz und gar gemäß den Erregungen, ja Extasen eines gärenden, erst werdenden Charakters, und der es auch erst als Lohn innerer Reife und Vollendung erleben durfte, daß von seinen Schöpfungen auch in sprachlicher Hinsicht das Wort galt:

„Schlank und leicht, wie aus dem Nichts gesprungen
Steht das Bild vor dem entzückten Blick . . .
Ausgestoßen hat er jeden Zeugen
Menschlicher Bedürftigkeit."

In dieser Beleuchtung wird auch das scheinbar harte und ungerechte Urteil Schillers über Bürger verständlich, daß dieser nie zu einer Ausgeglichenheit in seiner Kunst gekommen sei, weil ihm die entsprechende Charakterstärke gefehlt habe. Derartige zahlreiche Ergebnisse in der Literatur sind Belege der Theorie, daß die Sprache des Dichters als Ausfluß seines Charakters anzusehen ist und beides in Wechselwirkung steht.

b) Dichterkraft.

Doch nicht nur der Charakter, sondern die eigentliche Dichterkraft wirken am Wesen der Sprachgestaltung mit. Die Sprachverschiedenheiten ergeben sich aus der spracherzeugenden Kraft, der mitgestaltenden Phantasie und dem Gefühl einer jedem Dichter eigenen Gesetzmäßigkeit der Redeführung. Es gibt kaum einen Dichter, der nicht seine Lieblingsworte und Satzprägungen, seine nur ihm gemäße sprachliche Konstruktion besitzt. Oft läßt sich diese Eigentümlichkeit nicht auf einzelne Merkmale führen, sondern entströmt der Gesamtheit der Sprache, ist aber unverkennbar als Ausdruck eines Temperamentes, einer Phantasiekraft, einer Gefühlsintensität. Sowie sich die Ausdrucksweise etwa Gottfr. Kellers ausprägt, wenn nur wenige Sätze von ihm gelesen werden, die als Ausfluß einer innerlich ausgeglichenen und weisen Überlegenheit wirken, so offenbart sich die Gefühlstemperiertheit in der marmorglatten, fast unbewegten Sprache Heysescher Novellen, die leidenschaftliche Bewegtheit eines auch im Gefühl grüblerischen Geistes in der gesteigerten Sprache der Gedichte Nietzsches. Die Steigerung der Sprachleistung einer Epoche, bedingend und bedingt durch sprachschöpferische Genies, wird gerade im Anschluß an Nietzsche und sein Werk von Gundolf hervorgehoben: „Es wechselt (das Übersetzbare) genau wie das Sagbare und

Digitized by Google

das Unsagbare selbst, ja jedes neue Zeitalter einen neuen bisher unausdrückbaren Lebensgehalt in den Sagbereich des Geistes heraufhebt — das gehört ja zum Begriff des „Zeitalters". So haben in unseren Tagen Nietzsche und Stefan George in deutscher Sprache Dinge sagbar gemacht, die zu Goethes Zeit noch im sprachlosen Chaos ruhten[1])." So findet schließlich durch die individuelle Leistung eine Steigerung der Sprache selbst statt. Es ist nicht nur das Einzelwerk in dichterischer Prägung, sondern es ist eine Bereicherung des Sprachganzen, das sich hieraus ergibt. Humboldt sieht auch hier wieder eine Wechselwirkung zwischen den inneren Vorgängen im Menschen und der entsprechenden Sprachformation. Nicht nur das eine wächst, sondern eines durch das andere. Gesteigerte Denkkraft und tiefer eindringendes Empfindungsvermögen führen in die Sprache Neues ein, das sie früher nicht besaß. Aber diese neuen Güter sind wiederum Frucht der Dichtung und daneben der Philosophie. Wenn somit der Dichter Eigenartiges schafft, „weder willkürlich, noch aus künstlerischer Reflexion, sondern aus innerem Zwang"[2]), wenn der individuelle Geist heraustritt und sich erhebt über das durch die Gemeinschaft verwaltete Sprachgut, so ist damit doch sein Verhältnis zu diesem Allgemeinen noch nicht geklärt. Es entsteht die Frage nach dem Zusammenhang von Individuellem und Allgemeinem in der Dichtersprache.

c) Dichtersprache individuell und allgemein zugleich.

Der Philosophie Humboldts entspricht es, daß er die Dichtersprache für ein Zusammenwirken individueller und allgemeiner Kräfte erachtet. In dieser Doppeltheit erfährt die Individualität der Sprache gleichzeitig eine Steigerung und eine Einschränkung. Persönlichkeitsäußerung ist nicht nur Auszeichnung und Aufstieg, sondern auch Einzwängung und Begrenzung, denn „jede Eigentümlichkeit vermag dieses nur durch ein vorherrschendes und daher ausschließendes Prinzip zu sein." Wenn hier auf die Gefahr der Einseitigkeit, die in der Ausprägung unvergleichlicher Eigenart schlummert, schon in einer Weise hingewiesen ist, die das Problem der einzelnen Stile vorbereitet, so wird doch auch die Kraftquelle aufgedeckt, die aus solcher Selbsterhebung des sprachschöpferischen Individuums entspringt, denn als Ergänzung des ersten Satzes, der auf die Begrenztheit der Individual-

[1]) Gundolf, Goethe, S. 706.
[2]) Marty, Philos. S. 646.

Digitized by Google

sprache hinweist, dient der zweite: „Einengung wird Krafterhöhung und Spannung und bisweilen nur Vorbereitung zur Totalität."

Dasselbe Problem wird dann aufgenommen, ja zum Hauptgegenstand kritischer Untersuchungen gemacht von Friedr. Hebbel. Wie der Dichterphilosoph seine gesamte Dichtung zum Ausdruck der Idee macht, wie sich der Einzelne zum Allgemeinen verhält, wie ihm lediglich aus diesem Gegensatz die tragischen Spannungen, Konflikte und Katastrophen erwachsen, so will er denselben Kontrast auch wiedergespiegelt sehen in der Sprache der Dichtung; denn sie hat, nach Hebbels hochgesteigerter Forderung, die Aufgabe, als Form dasselbe noch einmal zu geben, was als Idee sich darstellt im Gehalt.

Gundolf zitiert bei einer Gelegenheit, da er das gleiche Problem an die Sprache Goethes heranbringt, ein Wort Mommsens: „Das Geheimnis der Natur, in ihren vollendetsten Offenbarungen Normalität und Individualität (d. h. ewige Gesetzlichkeit und unwiederbringliche Einmaligkeit des Wesens und Schicksals) zu verschmelzen, ist unaussprechlich[2])." Hebbel aber will das Unmögliche! Darum muß — so folgert er — die Sprache des Dichters allgemein und individuell zugleich sein. Das erste, das Kennzeichen des Allgemeinen, wird verglichen der Tätigkeit des Zeichners mit Linien in der Sphäre des Fundamentalen; das andere, die individuelle Leistung, kommt der des Koloristen gleich, sie gibt die Farben, graduelle Bestimmungen. Diese beiden Grundtendenzen aller Dichtersprache offenbaren ihre Doppelseitigkeit in einer Reihe von einzelnen Merkmalen. Durch sie ist die Sprache fest und flüssig zugleich, sie ist begrenzt und innerhalb dieser Grenzen voll freier Bewegung. In dieser Möglichkeit, sich nach zwei Seiten hin gestaltend zu verbreiten, wird die entscheidende Kraft der Sprache erblickt. „An der Sprache ist es die wunderbarste Seite, wie der allgemeine Geist des Volkes, dessen Produkt sie ist und der individuelle, der sich ihrer zu seinen Einzelzwecken bedient, ineinander wirken und sich gegenseitig ergänzend und beschränkend, ein Drittes erzeugen, das Beiden gemeinschaftlich angehört[3])." Es liegt hier ein Gedankengang vor, dem Humboldts nahe verwandt: Bei Beiden die Auffassung einer zugleich persönlichen und überindividuellen Dichtersprache, erwachsen aus ihrer pantheistischen Weltanschauung, die in jedem Einzelnen einen Teil des Alls sieht. Kurz seien vergleichend in diesem Zusammenhang die Sprachuntersuchungen Voßlers er-

[1]) Humboldt, Sprachbau usw., S. 14.
[2]) Gundolf, Goethe, S. 629.
[3]) Hebbel, Über den Stil des Dramas. Werke, Bd. II, S. 66.

Digitized by Google

wähnt, der gleichfalls dem Individuellen und Allgemeinen in der Sprache nachgeht, nur daß er das Merkmal der Eigenart mehr der Sprache, das Kennzeichen der Allgemeingültigkeit der gestalteten Idee zugeschrieben sehen will und daher zu dem Schluß kommt, daß die Individualsprache verbunden sein muß mit Universalität des Gedankens. Von ihm wird ausgeführt: Die wertvollste Sprachform ist die, welche sich von den anderen am entschiedensten abhebt. Die Ergänzung dieser Annahme, die dem Allgemeinen in der Sprache selbst überhaupt nicht Rechnung trägt, findet sich in der These: Das inhaltlich Wertvollste ist dasjenige, das sich als das Umfassendste und Universalste darstellt. Das Ergebnis dieser Betrachtung gibt der Ausspruch: „Ausschließlichste Individualität, vereinigt mit einschließlichster Universalität, das ist das Ideal des sprachlichen Gedankens[1])." Indem hier in geistreicher Deutung die Kriterien individuell und allgemein, scheinbar in Fortsetzung der Theorie von Humboldt und Hebbel, auf die Sprache und den Gedanken verteilt sind, ist doch von der ursprünglichen Voraussetzung weit abgebogen. Es ist ein Hinüberführen in das Problem „Form und Gehalt" damit eingeleitet: Die Form ist individuell, der Gehalt allgemein. Damit aber ist Voßler die Erklärung schuldig geblieben, wie Sprache des Dichters nur von ihm geprägt sein kann, wie sie also zu „ausschließlichster Individualität" gelangt. Es sind all die Anknüpfungen an das vorhandene, überlieferte Sprachmaterial; die Übernahme der Formen, der durch den Usus gegebenen Allgemeinverständlichkeiten bei einer solchen Aufstellung überhaupt nicht in Betracht gezogen. Und so ist die Frage nur hinausgerückt, aber keineswegs überflüssig geworden, wodurch denn der Dichter in der Entfaltung seines eigensten Besitzes, der Ausbreitung seines ideellen Reichtums gebunden und begrenzt ist. Vor allem ist es die Nationalsprache, die Sprache eines abgegrenzten Volkstums, die auch ihm seine Schranken zieht. Das führt zu der Betrachtung des Gegensatzes von Neuschöpfung und nationaler Gebundenheit in der Dichtersprache.

d) Neuschöpfung und nationale Gebundenheit.

Die soeben herangezogene Auffassung wird scheinbar bestätigt und ins Unbedingte gesteigert durch Cohen. Für ihn ist Dichtersprache eine neue Urschöpfung, eine neue Erzeugung „in buchstäblicher Bestimmtheit eine zweite Ursprache". Einsam, unbeeinflußt und darum

[1]) Voßler, Grammatik und Sprachgeschichte. Logos, Bd. I, S. 91.

Digitized by Google

auch von geringer Einflußfähigkeit steht sie da. Eine wichtige Untersuchung ist eingeleitet durch die Frage nicht nur nach der geringen Beziehung zwischen vorangegangener allgemeiner Ausdrucksform und poetischer Neuschöpfung, sondern auch nach dem Grad der Isoliertheit des einzigartigen Sprachgebildes oder seiner Einflußfähigkeit auf Nachfolger, Jünger und Epigonen. Während Voßler der Meinung Ausdruck gab, daß durch die wenigen großen Dichter einer Zeit die verborgenen Tendenzen der Muttersprache ans Licht geführt und damit dem Allgemeingebrauch übergeben werden, wird in einer Untersuchung über die Sprache Goethes von Bouke der Gegenbeweis zu erbringen gesucht, daß gerade infolge einer individuellen Färbung der Sprache diese von geringem Einfluß auf andere ist, daß also die Urschöpfung ohne Gefolge und ohne Beeinflussung auftritt. Selbst die scheinbare Übereinstimmung gewisser Wortbildungen und Sprachformen ist nicht immer auf eine direkte Einwirkung zurückzuführen. Bouke, der „Wort und Bedeutung in Goethes Sprache" durchforscht hat, nimmt an, daß dieselbe positive Färbung, die bisweilen mehrere Schriftsteller für einen Ausdruck haben, zu erklären ist aus der besonderen Prägung dieses Ausdrucks selbst und keiner besonderen Beeinflussung zuzuschreiben ist. Wenn diese somit von einem Dichter auf den anderen überhaupt als sehr bedingt anzusehen ist, so wird die Wirkung Goethes auf die zeitgenössische und folgende Literatur noch aus dem besonderen Grunde abgelehnt, daß der letzte Anhauch die intime Färbung eines Wortes nicht übertragbar ist und darum an keiner anderen Stelle als bei dem betreffenden Dichter fortleben kann.

Den direkt entgegengesetzten Standpunkt vertritt auch hier wieder der tief in das Wesen seines Halbgotts eingedrungene Deuter Goethes, Friedrich Gundolf. Für ihn ist die — von jedem Sprachgenius ausgehende Kraft der Entfaltung in Breite und Tiefe ganz besonders an die Wirkung Goethes geknüpft. Wie eine unmittelbare Ablehnung Boukes klingt der Ausspruch: „So hat Goethe der Deutschen Sprache eine ganz andere Spannweite und vor allem Spannkraft gegeben: Denn daß er ihr neue Kräfte, Energien nach innen und außen, nach allen Dimensionen, ja selbst neue Dimensionen geschaffen hat, das ist wichtiger als die stoffliche Bereicherung der Sinnlichkeit durch neue Farben. Klänge und Lichter. Er hat sie fliegen gelehrt, wo sie nur ging; er hat die Dinge selber reden gelehrt, wo man bisher nur über sie oder mit ihnen geredet[1])." Indessen kann man wohl sagen,

[1]) Gundolf, S. 106.

Digitized by Google

daß das Ergebnis beider Beurteiler, Boukes und Gundolfs, für die Zeit Goethes zutrifft, indem sie — von ihm befruchtet, angeregt und immanent bereichert — eine direkt stilistische Beeinflussung durch ihn nicht erfährt. Erinnern wir uns beispielsweise, mit welcher Bewußtheit und freiwilligen Abhängigkeit sich die Romantiker Goethes Sprachgewalt unterstellten, wie fast jeder Dichter dieses Kreises danach strebte, „seinen" Wilhelm Meister zu schaffen, wie bei ihrem Vereinheitlichungsdrang nicht nur der Gehalt, sondern auch die Form, die Sprache des Romans wirksam werden sollte, und wie wenig es diesen überfeinerten Nachempfindern, Einfühlern und Sprachkünstlern doch gelang Goethesches Wesen in ihrer Dichtung festzuhalten oder wiederzuspiegeln, sondern wie sie in diesem Bemühen zu dem gelangten, was fast im Gegensatz zur gefaßten Absicht, sich dennoch als interessantes Sprachphänomen ergab: die Neuschöpfung. Man vergleiche etwa folgende Stellen aus dem als Vorbild dienenden Roman und der romantischen Nachbildung:

Aus Wilh. Meister: „Mein Freund! versetzte der Arzt, wo wir nicht helfen können, sind wir doch schuldig zu lindern, und wie sehr die Gegenwart eines geliebten Gegenstandes der Einbildungskraft ihre verstörende Gewalt nimmt, und die Sehnsucht in ein ruhiges Schauen verwandelt, davon habe ich die richtigsten Beispiele. Alles mit Maß und Ziel! Denn ebenso kann die Gegenwart eine verlöschende Leidenschaft wieder anfachen."

Aus Hardenbergs Heinrich von Ofterdingen: „Ich weiß nur soviel (sagte Heinrich), daß für mich die Fabel Gesamtwerkzeug meiner gegenwärtigen Welt ist. Selbst das Gewissen, diese Sinn- und Welterzeugende Macht, dieser Keim aller Persönlichkeit erscheint mir wie der Geist des Weltgedichts, wie der Zufall der ewigen, romantischen Zusammenkunft des unendlich veränderlichen Gesamtlebens."

Aber mit einer solchen Ablehnung der unmittelbaren Wirkungskraft ist dennoch die Frage nicht erschöpft, inwieweit die Sprache des Volkes oder anderer Dichter aus den Quellen der überragenden Sprachschöpfer mitgespeist wird. Es wird sich danach richten, wieweit diese selbst durch die Volkstümlichkeit ihrer Sprache oder andererseits durch die Exklusivität ihres Ausdruckes mehr dazu bestimmt sind, die Gesamtheit oder die einzelnen zu befruchten. So hat fraglos die Sprache Luthers nicht nur eine neue Periode des Deutschen eingeleitet, sondern auch zu verschiedenen Zeiten belebend auf matte Stilepochen eingewirkt. Wir erkennen einen inneren Zusammenhang zwischen der Sprache Goethes und Gottfr. Kellers, der kein Zufall

Digitized by Google

sein kann, sondern auf einen Einfluß hinweist, dessen sich der Nachfolger sicher bewußt war: Ein Beweis dafür, daß unabhängig von der Zeit durch innere Verwandtschaft auch die individuelle Färbung der Sprache übertragungsfähig zu sein vermag. Über stimmungshafte, schwer faßbare Spracheinwirkungen hinaus ist das Schöpferische einzelner Neubildungen direkt nachweisbar. So ist Simon Dach der Bildner des Wortes „furchtlos", ein Ausdruck, der vollkommen aus der Dichtersprache in die Allgemeinsprache übergegangen ist. Erst seit der Übersetzung von „Yorriks Sentimental Journey", d. h. seit dem Jahre 1768 besitzt die deutsche Sprache das Wort empfindsam, erst seit Chr. Wolff — kulturhistorisch ebenso wie sprachgeschichtlich interessant — den Ausdruck „Leidenschaft". Goethe hat die Worte wohlig und willenatmend geprägt[1]). Darüber hinaus ist sein sprachschöpferisches Vermögen Beleg der innigen Verbindung von Erleben und Gestalten, die sein Wesen durchdringt. Gundolf nennt unter den von Goethe geschaffenen Worteinheiten u. a. Muttergegenwart, Flammengipfel, Besitztumsfreuden, Traumglück, Nebelglanz, Bruderquellen, Wolkensteg, Gipfelgänge, Zauberhauch, Blütenträume, Scheideblick[2]). Es ist ungemein lehrreich, was in dem betreffenden Asbchnitt (S. 104—106) ausgeführt wird über Goethes Assoziationskraft der Sprache, die Elemente entfernter Welten nicht nur zu einer Anschauungseinheit verschmilzt sondern zur Sprach- zur Klangeinheit im Wort. All die grammatischen Eigenschaften, neue Freiheiten in Verbindung von Präpositionen und Verben: erzechen, umsäuseln, anglühen, bisher ungeahnte Verknüpfungen: nach dem Himmel jauchzen, dem Sturz entgegenragen und ungezählte andere Neuerungen, sie überragen weit „Kloppstocks gewaltsam, geistreiche, herrschsüchtige Kühnheiten und Herders stürmische Neologismen". Und ihre überragende Bedeutung beruht darin, daß Goethes Sprache nicht mehr als originelle Kühnheit, als Absonderlichkeit wirkt, sondern als der einzig gemäße Leib für die Seele der neuen Welt[2]). Hier wirkt — diese Auffassung kann nur durch Gundolfs Klarlegung bestätigt werden — die natürliche Lebendigkeit eines Sprachgefühls im Dichter, der Neues schafft, wenn, nach einem Worte Dehmels, „ihn besonnene Begeisterung über die Bedenken seines Wissens hinweghebt".

Durchgängiger und unmittelbarer als die Einwirkung der Dichter auf die Allgemeinsprache ist die Bindung des Einzelnen an die Sprache

[1]) Gerber, Die Sprache als Kunst.
[2]) Gundolf, Goethe, S. 104.

Digitized by Google

seiner Nation, seiner Zeit, seiner Umwelt. Diesen Gedanken hat Humboldt aufgenommen und durch den weiteren vertieft, daß der sprachschöpferische Künstler überhaupt nur einen Einfluß gewinnen, die Allgemeinsprache wiederum bereichern kann, wenn er sich tragen läßt von dem Strom des nationalen Lebens. Denn — so folgert Humboldt — auch die Nation ist eine Individualität, und der einzelne Genius kann auf sie nur dauerhaft und eingreifend wirken, wenn er von dem in der Nation liegenden Geist emporgetragen wird. Es ist damit bereits eine Auffassung vertreten, die in moderner Zeit in Bezug auf die bildende Kunst — vor allem Wölfflin — zum Ausgangspunkt seiner Stilbetrachtung macht, daß nämlich das Genie gebunden ist an die Nation, und daß der Geist gewisser Epochen einer national bedingten Eigenart günstig oder ungünstig sein kann. Für die Sprachentwicklung kann das an einzelnen Beispielen verdeutlicht werden. So wie die Griechen die äußere Anschauung darstellen, so sind die Deutschen, die innere Empfindung zu individualisieren bereit. In dem griechischen Formgebrauch gehen Form- und Gedankenentwicklung parallel, die deutsche Bildung in der Zeit ihrer höchsten Vollendung dem klassischen Zeitalter, das etwa der perikleischen Epoche in Athen vergleichsweise zur Seite gestellt werden könnte, findet dagegen unsere Sprache schon auf einem Punkte der Abschleifung und Abstumpfung bedeutsamer Laute, daß daraus die geringere Hinneigung zu sinnlicher Anschauung und größeres Zurückziehen auf die Empfindung erklärt werden kann.

Diese Unsinnlichkeit und Abstraktionsgefahr unserer Sprache stellt nun den Dichter vor die sich immer erneuernde Aufgabe, soweit es ihm möglich ist, zu den Anfängen der Sprache zurückzugehen, „zu den Müttern herabzusteigen", aus dieser Urkraft neue Belebung zu schöpfen und das, was er so von der Sprache selbst erhalten hat ihr in verjüngter Form wiederzuschenken. In diesem Empfangen und Geben beruht die Wechselwirkung des allgemeinen und individuellen Gebrauchs der Sprache, dadurch allein ist sie vor Erstarrung und Verödung geschützt, und wird sie zu einem sich immer wieder neugestaltenden Organon. Ein Vorgang, der diesem Zwecke besonders dient, ist das Zurückführen der Worte auf ihre Urbedeutung.

e) Urbedeutung.

Gundolf spricht von dem stammelnden und lallenden Urgetöne des Volksliedes, Dessoir, der diesem Problem besonders nachgegangen ist — was ein Ausspruch dartut: „nur die ersten Anfänge im Leben

Digitized by Google

sind wie ein Sonnenblick, da ist das Wort noch frisch und kraftvoll, unverblaßt und unverbraucht" — zitiert ein Wort Thoreaus, das diese Forderung besonders nachdrücklich betont: „Das wäre ein Dichter, der die Wörter zu ihrem ursprünglichen Sinn zurückbefestigen könnte, so wie der Landmann im Frühling Zaunpfähle, die der Winterfrost gehoben hat, in den Boden zurückschlägt, bei dem man im Gebrauch der Wörter sofort deren Herkunft und deren Ableitung verspürt, der sie auf die Seite seines Buches verpflanzt, mitsamt der Erde, die noch in ihren Wurzeln hängt." Was hier als höchste Belebungskraft der Sprache anerkannt wird, ist ein dem metaphorischen Verlauf entgegengesetztes Verfahren. Es ist ein Entkleiden des Bildcharakters und ein Zurückführen auf den Ursprung. Ein ästhetisches Lustgefühl stellt sich in der Tat ein jedesmal ein, wenn der erste Sinn eines Wortes zum Bewußtsein gelangt, wenn Begriffe wie „Ursprung", „Buchstabe", „gleich-giltig" jeder abstrakten Übertragung entrückt sind.

Eine solche Erinnerung an den Ursinn des Wortes „Elend", an das mittelalterliche „ellende" (Fremde, Gegensatz zu inlende, Heimat) läßt sicherlich Goethe in Hermann und Dorothea den Ausspruch tun:

„Streifen nicht Männer von hoher Geburt nun
im Elend?" (IV, Vers 99.)

Bisweilen tritt noch die Bedeutung des Wortes „Frau" — vrouwe, Herrin — hervor. Nur durch die Zurückführung auf den Ursprung läßt sich die Anrede der Dienstboten auf dem Lande erklären: „Frau". Und namentlich die alte Genetivform gibt durch archaistischen Klang die Stimmung des Urwortes wieder:

„An der Mauer ist zu schauen
Bildnis leuchtend, hell und klar;
Bildnis unserer lieben Frauen,
Die den Heiland uns gebar."

Heine liebt Anknüpfungen an alte Sprachgebilde:

„Du bist so schön und rein,
wunnvolles Magedein."

„Der arme Peter die Nägel kaut
und steht im Werkeltagskleide."

Diese Beispiele weisen bereits darauf hin, wie die Anwendung altertümelnder Wendungen belebend in der Dichtersprache wirkt. Die Romantiker und die Dichter der Freiheitskriege mit ihrem Hinneigen zum deutschen Mittelalter oder der ersten bewußten Erfassung deutschen Wesens haben den Stimmungsgehalt archaistischer Wen

Digitized by Google

dungen auszuwerten verstanden. Aber auch bei Schiller finden sich einzelne Beispiele.

f) Archaismen und Dialektdichtung.

Einige Proben mögen das belegen:

„Freiheit, die ich meine." (Schenkendorff.)
„Der Sänger singt von der Minne Sold." (Schiller.)
„Wer ist würdig, solche Mär zu bringen?" (Arndt.)
„Der König von Preußen zieht reisig aus." (Arndt.)
„Als Kaiser Rotbart lobesam." (Uhland.)

In der Prosa hat Mörike in seinem „Maler Nolten" den altertümelnden Sprachton besonders getroffen. Zwar ist es hier mehr der Stil im ganzen — Satzbau und Wendung, die häufige Verwendung von Partikeln wie: obschon, wiewohl, ehestens, hingegen: „Hingegen wie groß war meine Verwunderung nicht, da er — —", „billig denke ich nun auf Ihre Interessen" — was der Sprache das etwas archaistische Gepräge gibt. Aber auch in einzelnen Ausdrücken wird die Sprache beschaulich altmodisch. Der Barbier ist noch der „Bader", es wird von „badermäßiger Einbildung" gesprochen. „Steifbettler" ist ein der Umgangssprache verloren gegangenes Wort. Der Onkel oder Oheim wird zum „Vatersbruder".

Die Verwertung dieser Wortformen führt zu den Dichtungen, die noch mit naiver Unbefangenheit ihren Sprachschatz benutzen, zur Volkspoesie und insonderheit zur Dialektdichtung. Wenn Claus Groth seine Gedichtssammlung „Quickborn" benennt, so hat er schon durch den Titel die Werbekraft eines altertümlichen und gleichzeitig mundartlichen Ausdruckes benutzt: Der quicke, d. h. schnelle und erquickende Born (statt Brunnen) dieses Wort erweckt mit der Vorstellung zugleich einen Gefühls- und Stimmungseindruck, der poetisch ausgenutzt wird. Aus dieser Erkenntnis entstand die Richtung in der Literatur, die mit bewußter Anknüpfung an Dialekt und Stamm eine „Heimatkunst" schaffen wollten. Ohne auf ein Programm eingeschworen zu sein, wird sich die Echtheit einer solchen Sprache stets dort behaupten, wo ein Dichter sie gebraucht.

Groth hat den Sinn dieser Stammespoesie, dieser Heimatdichtung erfaßt in dem Gedicht, das zu den bekanntesten seiner Sammlung gehört:

Min Modersprak, wa klingst du schön!
Wa büst du mir vertrut!
Weer ok min Hart as Stahl un Steen,
Du drevst den Stolt herut.

Digitized by Google

So herrli klingt mi keen Musik
un singt keen Nachtigal;
mi lopt jo glik in Ogenblick
de hellen Tran hendal.

Daß aber nicht nur das Plattdeutsche solche Stimmungswirkungen auslöst, sondern die oberdeutschen Dialekte gleicher Bildkraft fähig sind, zeigt jedes Gedicht Joh. Peter Hebels:

„Wenn d'Glocke schelle
Wo hilftis alle?
O gebis Gott e sanfte Tod!
E rüeihig Gewisse gebis Gott
Wenn d' Sunnen am Himmel lacht,
Wenn alles blitzt und chracht,
Und in der letzte Nacht!"

Bei Hebel ist es nicht nur die Mundart, die wirkt, wie in seinen allemanischen Gedichten, sondern die Lebenshaltung, der Rhythmus und das Temperament des Stammes, der aus seiner Wesensart heraus dieses Odiom bildete. In dem „Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes" lebt die Beschaulichkeit und die aus innerer Genügsamkeit erwachsende Ruhe, die Behaglichkeit und Schalkhaftigkeit der heiteren Lebensphilosophie fast in jeder sprachlichen Wendung.

Im Gegensatz zu dieser inneren Übereinstimmung von Ton und Gehalt genügt der Dialekt nicht, um die Klangfarbe eines Landstriches, eines Stammes festzuhalten, wenn der Dichter nicht mehr innerlich dazu gehört, sich entfernt oder darüber erhoben hat und dann eine Naivität vortäuscht, an der er keinen Teil mehr hat. Hier liegt die Gefahr jeder Heimatkunst und Dialektdichtung. Dies wird deutlich bei einigen Oberdeutschen, wie Rosegger oder Auerbach. Auch einem Schriftsteller, dem als Dialektdichter höchste Bewunderung gezollt wird, Fritz Reuter, ist nachzuweisen, daß er nicht aus der niederdeutschen Seele heraus sprachlich gestaltet hat, sondern daß der Gebrauch des Dialektes nur ein übergeworfenes Gewand war. Es ist hochdeutsches Denken, Folgern und auch Erschaffen komischer Situationen, denen die Sprache so wenig adäquat ist, daß sie fast wie eine Übersetzung wirkt, so z. B. gleich die Kapitelüberschrift zum Beginn der „Stromtid":

„Wo ok en starken Mann an 'ne Aukschon un en Gräfniß binah tau Grun'n gahn kann; un dat de Hun'n äwern' siden Tun springen. Dat en ihrlich Mann sin Letzt hengiwwt un nich vertwifelt, wenn hei sin Kind up den Arm nimmt un mit en witten Stock in de Welt geiht."

Digitized by Google

Oder eine Betrachtung, demselben Werk entnommen:

„Aewer wenn den Minschen sine Gedanken so in't Blage gahn, un wir't ok de blage Hewen, sin däglich Dauhn, wenn't em in de Ogen fällt, ne olle gewohnte Handgebird, an de hei sik makt, wil dat hei sik ümmer damit behulpen hett, röppt sei em ut de Firn taurügg und wis't em dat, wat neghi üm em is, un wat dor Not is. Un dat dat so is, is en grot Geschenk von unsern Herrgott."

So wird stets ein Schriftsteller versagen, der als Schmuck oder Verhüllung braucht, was Seele und Körper seines Werkes sein wollte: die Alltagssprache, die Muttersprache im urhaften und primitiven Sinne. Daneben muß sich seine eigene Schöpferkraft offenbaren, indem er jedes Wort ausnutzt, den Reichtum, der in einer langen Wortentwicklung liegt, ausmünzt, jedes Wort schwer macht durch seine Symbolik und seine Geschichte.

Humor, Satire können Ausdrucksformen einer solchen Vertiefung gegebenen Sprachmaterials werden. Hierdurch wird Goethes Sprache in seinen Farcen und Satiren so erdenhaft und voll, plastisch, bildhaft. „Galt es, das kräftig gemächliche, dralltüchtige, vierschrötig ausgelassene Behagen am sinnlichen und gedrungenen Dasein durchzuempfinden, wie in den humoristischen Dichtungen, so fand Goethe die Sprache des ungeläuterten Bürgertums mit seinem erd- und winkelhaften Beobachten, Benutzen, Genießen, in den holzschnittlichen und schwunglosen, eckigen und trocknen, aber massiven stoffreichen und rechtschaffenen Knittelversen des Hans Sachs[1])." Die Doppeltheit der Sprachwerdung, auch wirksam in dem Teilproblem Individual- und Nationalsprache, ist einmal in der scheinbaren Antinomie erfaßt worden: „Nur die Gemeinsprache ist für den Dichter Material; aber nur der ist ein Dichter, dessen Individualsprache reicher, stärker oder tiefer ist als die Gemeinsprache."

Diese Tiefe, Fülle und Reichtum, die selbstverständlich als Werte poetischer Sprache vorausgesetzt werden, haben ihre Grenze durch das innere Gesetz, das vor Überschwang und Übertreibung schützt. Daneben wird dem Dichter eine Steigerung über den gewöhnlichen Sprachgebrauch hinaus nicht nur zugebilligt, sondern sie wird von ihm erwartet. Diese Voraussetzung führt zu der Frage nach dem Maßlosen und dem Maßhalten in der Sprache des Dichters zu dem Problem der Harmonie.

[1]) Gundolf, Goethe.

Digitized by Google

2. Das Problem der Harmonie.

Zunächst scheint starke Ausprägung der Eigenart in der Freiheit und dem Wesen des dichterischen Ausdrucks zu liegen. Die Dichtersprache braucht ein Überschreiten des Landläufigen und Unanfechtbaren, um reine Individualität zu werden. Oft sind es einzelne frappierende Wendungen, die den Hörer in eine innere Aufmerksamkeit und Spannung versetzen und ihn schon durch ihre Ungewöhnlichkeit vom Alltag isolieren, ihn in eine besondere Haltung bringen, die ihn wiederum zum Aufnehmen künstlerischer Eindrücke besonders befähigt. Das wußten besonders die Stürmer und Dränger, die bei allem Streben nach Realistik doch für die Kraft- und Kernworte sich einsetzten und ihre Sprache dadurch von der Seichtheit kleinbürgerlicher Lebensgewohnheit unterschieden. So nahmen sie den Kampf gegen eine kleine und erbärmliche Umwelt auf auch mit der Waffe der Sprache. Die Rede des jungen Schiller, Lenzens und Klingers gibt unzählige Proben von Überschreitungen des Sprachgebrauchs, deren jede eine Anklage gegen eine ermattete Welt ist, weil sie sich zu Kraft und Lebensfülle des sprachlichen Ausdrucks nicht aufzuraffen vermag. Die zahlreichsten Beispiele liefern Schillers Räuber:

> Schweizer: „Da! und so krepier du! ist uns darum der helle Schweiß über die Backen gelaufen, daß wir aus der Welt schleichen wie Hundsfötter? Bestie du! Haben wir uns darum unter Feuer und Rauch gebettet, daß wir zuletzt wie Ratten verrecken?"

> Karl Moor: „Blut, Blut! Blut muß ich saufen!" „Auf! ihr Klötze, ihr Eisklumpen! ihr trägen, fühllosen Schläfer! Auf! will keiner erwachen? Höre mich, dreimal schrecklicher Gott, der da oben über dem Monde waltet, und rächt und verdammt, über den Sternen und feuerflammt über der Nacht! . . . Hier schwöre ich, und so speie die Natur mich aus ihren Grenzen wie eine bösartige Bestie aus, wenn ich diesen Schwur verletze."

Aber nicht nur in den Kraftausdrücken, sondern auch in den Lauten gesteigerten Entzückens offenbart sich der geniale Drang, die gewohnten Sprachgrenzen zu sprengen:

> Karl Moor: „Sei mir gegrüßt, Vaterlandserde! Vaterlandshimmel! Vaterlandssonne! Und Fluren und Hügel und Ströme und Wälder! Seid alle, alle mir herzlich gegrüßt!"

Ganz ähnlich — an Genialität, mit ihm nicht zu messen, an Gewalt und Überschwang fast noch mehr zu Maßlosigkeit sich steigernd — ist die Sprache auch bei anderen Vertretern des Sturms und Drangs.

Digitized by Google

Klinger („Die Zwillinge"):

„Menschheit! Menschheit! Eine feindliche Hand schüttelt den Loostopf, die Stimme schrie drein: Verflucht fall es auf die beyden! So fiel's auf uns, ausgeleert mit Haß. Wir beide sind vernichtet, ohne Rettung und Trost. In diesem Augenblick überfällt mich Menschenhaß, daß meinen Gaumen nach ihnen gelüstet. Laß uns die Menschen anfallen, wenn das Aeltern thun! Laß sie uns zerreißen! Leg deinen Degen weg, und schärf deine Zähne! Ha! Ich werd wahnsinnig mit dir über das Geschick!"

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

„Ha! Ich kann mich nicht ansehen! Reiß dich aus dir, Guelfo! Zerschlage dich, Guelfo! Schaff dich um! Ich will schlafen, Blutiger, und wenn tausend brennende Dolche durch meine Seele gingen. Gute Nacht, Guelfo! hi! hi! gute Nacht, Guelfo."

Leisewitz („Julius von Tarent"):

„Ich seh es, ich seh es, das Ende der Tage ist gekommen, die Schöpfung seufzet den lebendigen Odem wieder aus, und alles, was da ist, gerinnet wieder zu Elementen. Siehe, der Himmel rollt sich angstvoll wie ein Buch zusammen, und sein schüchternes Heer entflieht! Im Mittelpunkt der ausgebrannten Sonne steckt die Nacht die schwarze Fahne auf. Julius, Julius, umarme mich, daß wir miteinander vergehen."

Lenz: „Na seht doch — ist das nicht ein Luder — eben da ich den besten Gedanken hatte — aber so eine Canaille ist sie."

So spricht ein Mädchen, Charlotte, in den „Soldaten", einem Werk, das mehr in einer gewissen durchgeführten Roheit, als in Verstiegenheit die Unbeherrschtheit der Sprache zeigt.

All diesen Dichtern war es wenig um Harmonie zu tun, gern verzichteten sie auf schönes Ebenmaß zugunsten ihrer gesteigerten Maßlosigkeiten. Ganz ähnlich hat sich die dem Sturm und Drang verwandte Richtung des Naturalismus im 19. Jahrhundert verhalten. Auch hier sprachliche Übertreibungen, Mißachtung des Usus, um das vollkommene adäquate Bild für das dargestellte Objekt zu finden und auch um die eigene Persönlichkeit in ihrer Besonderheit und Unvergleichlichkeit sprachlich zu demonstrieren. Doch nicht nur eine aufs Charakteristische gehende Dichtung sucht ihre eigenen Sprachwege, sondern auch eine strenge und formalistische Kunst weicht von der Überlieferung ab. Schon in den Dichtungen Konrad Ferd. Meyers begegnet man eigenartigen Wortprägungen, die nicht aus dem Wunsch nach Überschreitung, sondern vielmehr aus einem inneren Harmonisierungsdrang entspringen, und dasselbe Prinzip tritt uns noch gesteigert in den Werken Stephan Georges entgegen. In dem bekannten Weihnachtsgedicht „Friede auf Erden" C. F. Meyers finden sich die Verse:

Digitized by Google

„Fuhr das himmlische Gesind
Fort im Sternenraum zu singen.
— — — — — — — — — — —
Seit die Engel so geraten.
— — — — — — — — — — —
Mählich wird es sich gestalten.
— — — — — — — — — — —
Waffen schmieden ohne Fährde."

Verse, die im Zusammenhang dem Gedicht bei aller Schlichtheit das Gepräge festlicher Steigerung der Seele verleihen. Einige andere Beispiele aus C. F. Meyers Gedichten können diesen Eindruck nur noch vertiefen:

„Und aus der schwarzen Feuchte schimmert heut'"
(„Himmelsnähe.")
„Weib verrat' mir, von wem gerufen,
Du zur Leidgesellin dich gegeben?"
(„Die gezeichnete Stirn.")

Und wenn in einem ganz stillen, leidenschaftsbefreiten Gedicht „Firnlicht" der Dichter sagt:

„Ich atme eilig, wie auf Raub,
die Schneegebirge süß umblaut."

so kann er wohl von seiner Dichtung insgesamt urteilen:

„In meinem Wesen und Gedicht,
allüberall ist Firnelicht."

Was bei C. F. Meyer Schmuck und künstlerische Wendung ist, ist bei Stefan George Stil und feierliches Schreiten.

„Schon war der raum gefüllt mit stolzen schatten
Die funken sprühten in gewundnen dämpfen
Es zuckten die gewesnen widerscheine
Bei edlen holden die urnächtig frühen,
Ihr zittern huschte auf metallnen glänzen
Begierig suchten sie sich zu verdichten
Umringten quälend uns und wurden bleicher . . .
So saßen machtlos wir im kreis mit ihnen.
— — — — — — — — — — — — — — —
Entlassen seid ihr aus dem innern raum
Der zelle für den kern geballter kräfte
Und trächtiger schauer in das weite land . . .
Euch kreist im blut dreifacher wein der liebe
Die starken heute sind die gestern schönen
Gediehn durch überschattung des erweckers
Des kraft euch stählt des lächeln euch beglänzt."
(Aus: „Der Stern des Bundes.")

Digitized by Google

Diese wenigen Beispiele beweisen schon, daß die Individualsprache nicht nur in Maßlosigkeit, sondern in Grenzsetzung und Formgestaltung bestehen kann. Das führt zu der weiteren Auffassung, daß die individuelle Dichtungssprache gerade durch Einschränkung des gewohnheitsmäßigen Zuviel, des Sprachluxus, geprägt werden kann, indem sie jedem Wort auch noch seine letzten und geheimsten Merkmale abzulauschen trachtet, gelangt sie unwillkürlich zu einer immer größeren Differenzierung. Scheinbare Synonyma werden auf ihren Unterschied hin erkannt und gebraucht, und indem auch die Wahl der Gegenstände bestimmt wird durch die Dichtersprache, entsteht der Wegfall gehaltloser Wortgebilde, schematischer Vergleiche und überflüssiger Sinnbilder. So ist die Dichtersprache in ihrer Eigenart erfaßt einmal als eine aller Regeln spottende selbstherrliche und freie Offenbarung der produktiven Kraft des Individuums, ein zweites Mal als das Ergebnis freier Selbstbeschränkung und eines harmonisierenden Dranges. Das eine oder das andere Sprachideal ist abhängig von Zeitströmungen, Literaturepochen und Temperamentsanlagen. Aber die Feststellung dieser Tatsache hat doch nicht die Frage zum Schweigen bringen können, ob es nicht, über alle Gegensätze und Persönlichkeitsoffenbarungen hinaus, eine vollkommene Dichtersprache gibt. Sie wird bejaht von Cohen. Da er in der Verinnerlichung die Selbsterhöhung der Sprache sieht, muß er die Dichtersprache, die auf Verinnerlichung hinausgeht, als die natürliche Vollendung der ursprünglichen Sprachanlage ansehen. Die erste Sprache ist Begriffssprache, sie liefert nur die Stoffe des reinen Gefühls. Erst die zweite Sprache ist die Sprache dieses reinen Gefühls, ist Verinnerlichung. Verinnerlichung bedeutet Erzeugung des Innern, der ästhetischen Seele, des Selbstgefühls[1]). Mit den beiden Begriffen, ästhetische Seele und Selbstgefühl, die der Philosoph in Verbindung bringt, ist die Synthese zwischen der Dichtersprache und dem schaffenden Individuum hergestellt. Die Verinnerlichung findet in der Dichtung ihre Anwendung in der Vereinigung ästhetischer und ethischer Werte. In ihr werden die scheinbar abstrakten Problemworte durch die Wortgefühle lebensvoll und beseelt. Eine derartige Auffassung der vollkommenen Dichtersprache, die überhaupt keine artistischen Feinheiten würdigt, keine noch so hohe klangvolle oder eigenartige Sprachausbildung anerkennt, muß einzig in der klassischen Dichtung ihr Ideal verwirklicht sehen. „Die hohe Sprache der klassischen Poesie" ist denn auch für Cohen der Maß-

[1]) Cohen, a. a. O. S. 382—385.

Digitized by Google

stab dichterischer Höhe. Doch nicht nur der Philosoph, der auf Allgemeingültigkeit und Notwendigkeit auch in der Ästhetik hinarbeitet, sondern auch der Psychologe, der der Fülle des Geschehens Rechnung trägt und die Nuance zum Merkmal der Wertung im Gebiete der Kunst erhebt, kommt zu dem Schluß, daß ein gewisser Harmoniedrang dem Dichter eingeboren ist. „Dem genialen Dichter strömen die harmonische Fülle poetischer Gedanken, die harmonischen sprachlichen Ausdrucksmittel, die alles veranschaulichenden und verschönenden Metaphern zu[1])." Und in Fortsetzung dieses Gedankens wird dann weiter gefolgert: Die im Dichter ursprüngliche Anlage, der angeborene ästhetische Geschmack, wird durch fortdauernde Auslese des ihm Entsprechenden geübt, die lebendige Quelle wird vom Minderwertigen geläutert, das ist die ästhetische Erziehung der Phantasie. Aber trotz dieser Anerkennung eines Harmonisierungsdranges im hochwertigen Sprachgebilde wird es innerhalb dieser Gedankengänge doch abgelehnt, für alle Dichter eine Sprachnorm aufzustellen; vielmehr gilt es, daß verschiedene ideale Sprachgestaltungen sich nach ihren Zwecken ergeben.

Indem Marty die harmonischen Ausdrucksmittel nannte, also die Harmonie nicht nur als geheimnisvolle Kraft ansah, die das Ganze durchzieht, sondern vielmehr als ein ästhetisches Verlangen, das sich in einzelnen besonders abgestimmten Ausdrücken zu offenbaren vermag, indem er als besonders wertvoll die veranschaulichenden und verschönenden Metaphern nannte, wies er auf die ästhetischen Mittel, die der Dichter nicht entbehren kann, auf den Schmuck der Sprache.

3. Schmuck der Sprache.

Auch hier muß auf die Anfänge der Sprache zurückgegangen werden. Wie in den primitiven Menschen das Verlangen, sich zu schmücken und sich zu verschönen, instinktiv auftritt, wie Tätowierung und Bemalung der ersten Schmuckfreude des Menschen entspringt, so hat auch die Sprache von ihrem Anfang an den Hang zum Überflüssigen, zum Schmuck. Verschiedene Kriterien können angeführt werden, um im Einzelnen diese Sprachtendenz zu beweisen. Die erste Schmuckform findet sich in der Tonmalerei.

a) Tonmalerei.

Ein Problem, das zu verschiedenen Lösungsversuchen geführt hat, beschäftigt sich mit der musikalischen Wirkung in der Dichter-

[1]) Marty, Sprachphilosophie, S. 645.

Digitized by Google

sprache. Wieweit ist das Tönende in der Sprache, insonderheit die Lautmalerei, Voraussetzung einer künstlerischen Leistung? Die musikalische Wirkung der Poesie wird anerkannt von Dessoir. Danach gewinnen Wortverbindungen einen Glanz, indem ihr Klang und Rhythmus gefällt und die hiermit verbundenen Gefühlstöne sich harmonisch ineinanderfügen. Rein klangliche Ähnlichkeiten werden zum Kunstmittel in der Beschreibung. Die Worte locken sich gleich sam hervor. Als Beleg wird hierzu ein Wort aus dem Faust zitiert:

„Und hat ein Wort zum Ohre sich gesellt,
Ein anderes kommt dem ersten lieb zu kosen."

Diese Auffassung erinnert an einen schon früher herangezogenen Ausspruch Kants, wonach jedes Wort im Zusammenhange einen Ton hat, der dem Sinn desselben angemessen ist. Dessoir vertieft dann an anderer Stelle die These von der musikalischen Wirkung der Sprache, indem er namentlich eine Würdigung des Wortes als Klangeinheiten eintreten läßt. „Es gibt hier Harmonien und Disharmonien, entsprungen aus den Klangwirkungen des Wortes, Färbungen, gebunden an die Wahl der Selbst- und Mitlaute[1]). Hierbei bestimmen meistens die Selbstlauter den Gefühlston. Mit einer derartigen Einschätzung der Klangwirkung und ihrer Zurückführung auf einzelne Lautbestimmungen ist das wesentlichste Merkmal der Tonmalerei aufgezeigt. In Würdigung der klassischen Poesie wird häufig diese Form der Klangwirkung als poetisches Mittel hervorgehoben und als Beweis für meisterliche Sprachbehandlung angewandt. Es braucht nur erinnert zu werden an die Schulbeispiele aus dem Taucher: „und es siedet und wallet und brauset und zischt", wo durch den gehäuften Zischlaut das erregte Element charakterisiert werden soll, oder an das ebensooft herangezogene Zitat: „Wehe, wehe, welche Töne, wie verführen sie mein Ohr", in dem die Wiederholung des gleichen Anlautes der Stimme der Sehnsucht Ausdruck verleihen soll; wie denn überhaupt die Anwendung des Stabreimes in der neuhochdeutschen neueren Dichtung weniger der Versbindung als der reinen Lautwirkung zu dienen scheint: „Wind ist der Welle lieblicher Buhle." „Hurre, hurre, hopp, hopp, hopp" usw. Die Auswahl solcher Stellen mit offenbar lautmalerischer Absicht aus der klassischen Zeit oder doch den ihr nahestehenden Literaturepochen ist berechtigt, da hier die Annahme von der musikalischen Wirkung der Sprache zutrifft. So bezeichnet Lessing als Mittel der Poesie „die artikulierten Töne in der Zeit". Mit dieser Theorie,

[1]) Dessoir, a. a. O. S. 384.

Digitized by Google

die dichterische Wirkung auf den Ton an sich stellt, setzt sich die moderne ästhetische Forschung auseinander, wenn sie darauf hinweist, daß nicht artikulierte Laute das Mittel der Poesie seien, sondern unsere Vorstellungen, wie sie in artikulierten Lauten ausgedrückt sind[1]). In der Tat ist es immer die verständnisvolle, sinnverbindende Aufnahme im Geiste des Hörers, wodurch die Klanggebilde der Poesie ihre letzte Wirkungskraft offenbaren. Wo sich dieser Sinn, dieser Vorstellungsgehalt nicht mit dem Lauteindruck verbindet, da wird eine Auslösung, die lediglich durch das Tönende der Sprache eintreten soll über eine gewisse Mattigkeit nicht hinauskommen. Auch die Sprachen, die mit Recht als die am meisten musikalischen gewürdigt werden, die altgriechische und die italienische, vermögen dem Hörer, der sie nicht versteht, nicht den künstlerischen Genuß zu verschaffen, wie dem Beherrscher dieser Sprachen, dem sich unbewußt Klang und Bedeutung zu einer Einheit synthetisch verbinden. In Wetteifer mit der Musik muß die Sprache stets zurückbleiben. Das ist kein Zeichen ihrer Armut, sondern ihrer Andersartigkeit. Denn die Poesie vermag auch mit der Lautmalerei nur die Gehaltsempfindung zu unterstützen. Als eine solche Verstärkung des vom Dichter beabsichtigten Gefühlseindrucks wird auch der Ton unbedingte Verwendung finden, aber nie kann Sprache das Gleiche wollen wie die Musik, da sie mit der Unzulänglichkeit ihrer eigenen Mittel niemals rein musikalische Absichten erfüllen kann. Wenn somit die Identifizierung von Musik und Dichtersprache unbedingt abgelehnt werden muß, ist doch noch immer die den Gehalt unterstützende Tonwirkung anzuerkennen. So wie sich in das Wort „Lautmalerei" ein Begriff eingeschlichen hat, der der bildenden Kunst entnommen ist und eigentlich ein Zusammentreffen dreier Künste damit postuliert wird, könnte man an eine Wechselwirkung und damit Steigerung in den höchsten Momenten glauben, die an eine Urgemeinschaft aller Künste gemahnt.

Aber auch diese Auffassung wird von einer Kunstlehre abgelehnt, die aufs Charakteristische gestellt ist und alle verweichlichenden Nebenwirkungen aus dem harten und scharfen Wortgebilde ausmerzen will. Am rücksichtslosesten vertritt Hebbel diese Forderung, da er den Wohllaut der Sprache für unkünstlerisch erachtet. Der Wert einer Sprache hängt nach seiner Darstellung ab von dem richtigen Maß der Gebundenheit und der Freiheit (dieses das notwendige Ergebnis seiner Weltanschauung, daß das Allgemeine und das Individuelle

[1]) Meyer, Stilgesetze usw., S. 2/3.

Digitized by Google

Gegenstand der Dichtung ist, das Allgemeine sich wiederspiegelt in Maß und Enthaltsamkeit, das Individuelle in der Freiheit des sprachlichen Ausdrucks). Nicht aber ist — so fährt Hebbel fort — bestimmend für den sprachlichen Wert der Grad des an sich relativen, weil klimatisch und sonst bedingten Wohllauts: „Denn eine Sprache kann äußerst musikalisch und nichts destoweniger geistlos und unpoetisch sein, ihre Zeichen können dem Ohr durch Vokalfülle schmeicheln und dennoch dem Geist durch Dürftigkeit des Sinnes und Mischungsunfähigkeit trotzen." Unter Mischung ist hier offenbar die richtige Verbindung von Freiheit und Gebundenheit verstanden, denn die Schlachten des Geistes sollen in der Sprache ihr Abbild finden. Neben diesem geistgeborenen inneren Maß erscheint ein nach Klängen und Tönen abgemessenes Verhalten nebensächlich und dürftig. „Nicht darauf kommt es an, daß durch unendliches Sichten, Wägen und Messen ein Zwittermedium herausgebracht werde, das doch nicht Musik wird, noch bei der zwiefachen Verwendbarkeit des Tones zu werden braucht, das aber die Eitelkeit, sich der Musik um einen Schritt zu nähern, mit dem unschätzbaren Vorzug, den Geist mit jeder seiner Lebensregungen unverkürzt und unverdunkelt in sich aufzunehmen, bezahlen muß[1])."

Der Gedanke Hebbels ist in der Folgezeit wieder aufgenommen worden. Die Sprache ist im Gegensatz zur Musik gefaßt, ja dieser Gegensatz dadurch besonders betont worden, daß statt von Klängen von Geräuschen gesprochen wurde; und es konnte die These vertreten werden, daß der Wohllaut der Sprache eine Verfallserscheinung ist, die beweist, daß an Stelle des ursprünglichen Schaffens Kunstbildungen auftreten, welche die Entsinnlichung der Sprache verbergen sollen. Hier kann ein Wort Franz Bopps herangezogen werden, das ein ähnliches Urteil übermittelt. „Je weiter die Sprachen von ihrem Ursprunge sich entfernen, desto mehr gewinnt die Liebe zum Wohllaut an Einfluß, weil sie nicht mehr in dem klaren Gefühl der Bedeutung der Sprachelemente einen Damm findet, der ihrem Auftreten sich entgegenstellt."

Das Ergebnis der Betrachtung über Tonmalerei scheint demnach zu sein, daß die naive Freude an der Nachbildung des Gefühlsgehaltes durch den Klang dem kritischen Verhalten weicht, welches zunächst überhaupt musikalische Fähigkeiten der Sprache ablehnt, ferner aber auch Gehaltsvermittlungen nicht an Lautverknüpfungen gebunden

[1]) Hebbel, Werke, Bd. XI, S. 67.

Digitized by Google

sehen will. So fällt die Tonmalerei als Schmuck in der Dichtersprache ziemlich fort, und es müssen andere Formen gesucht werden, die sie über die Sprache des Alltags hinausheben. Damit wendet sich die Untersuchung zum schmückenden Beiwort.

b) Das schmückende Beiwort.

Es kann auf verschiedene Arten betrachtet werden. Bisweilen wird bei dieser Schmuckform nur auf die Klangwirkung geachtet und von der Bedeutung abgesehen, denn sie ist von der Lautmalerei scheinbar kaum unterschieden und untersteht demselben Urteil.

Dieser Vorwurf wird bisweilen gegen Heines klangvolle, aber oft auch im Klang sich genügende Reimpoesie erhoben. Die Epitheta in Versen wie den folgenden haben kaum eine andere als eine Schmuckabsicht:

„Deine süßen Äugelein
Glänzen mild wie Mondesschein;
Helle Rosenlichter streun
Deine roten Wängelein."
(„Buch der Lieder, Junge Leiden.")

„Es fällt ein Stern herunter aus seiner funkelnden Höh',
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
Es kommen die neckenden Lüfte."
(„Lyrisches Intermezzo.")

„Sein Harnisch ist von starkem Erz.
— — — — — — — — — — —
Holde Lüge, süßer Dunst."
(„Romancero.")

Jedoch gerade die letzten Beispiele zeigen, daß eine gewisse Vorstellung mit der Wortform zugleich auftritt, eine belebende Wirkung auf den Hauptbegriff übergeht. Das ist in noch unbedingterer Weise bei dem zweiten Grad der Beiwörter der Fall, wenn sie symbolischen Charakter besitzen. Dann wird das Lautbild als seelisches Moment aufgenommen. In rhethorischer Absicht wirkt ferner der Laut als Begriffsmerkmal. Übereinstimmend ist den drei Verwendungen die Ausnutzung des Lautes für die Gehaltswirkung in einer Verbindung von Laut und Sinn, die sich zu immer größerer Konkretion steigert, von der fast nur der Lautmalerei gleichenden Schmuckform bis zur Vertiefung der Bedeutung durch das klingende Wort. Die erste Art des schmückenden Beiwortes pflegen wir als Onomatopie zu bezeichnen; sie gibt der Sprache Glanz und Schimmer und hebt die Vorstellung aus dem schnell

Digitized by Google

dahineilenden Fluß des Gedankens heraus. Die gesteigerte, gefühlsgetragene Sprache ist an solchen Wortgebilden besonders reich.

Im Werther ist diese Sprachform zum Stil ausgebildet und zur Vollendung geführt:

„Eine wunderbare Heiterkeit hat meine ganze Seele eingenommen gleich den süßen Frühlingsmorgen, die ich mit ganzem Herzen genieße. . . . Wenn das liebe Tal um mich dampft und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsternis meines Waldes ruht und nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligtum stehlen, ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege und näher an der Erde tausend mannigfaltige Gräschen mir merkwürdig werden . . . usw."

(Brief vom 10. Mai.)

„Das volle, warme Gefühl meines Herzens an der lebendigen Natur . . . wird mir jetzt zu einem unerträglichen Peiniger, zu einem quälenden Geist." (Brief vom 18. August.)

Derselbe Brief spricht von dem

„sanften Fluß zwischen den lispelnden Rohren, den lieben Wolken, dem sanften Abendwind, den summenden Käfern, dem inneren, glühenden, heiligen Leben der Natur."

Und es ist nur Rhythmisierung dieses gesteigerten Empfindens, wenn sich fast dieselben Bilder im zeitlich derselben Epoche angehörenden — „Ganymed" finden:

„Mit tausendfacher Liebeswonne
Sich an mein Herz drängt
Deiner ewigen Wärme
Heilig Gefühl,
Unendlich Schöne."

Aber auch der reife Goethe benutzt diese Schmuckformen der Sprache als die Träger der Stimmung.

So ist der Eindruck tiefer Reife, reicher Fülle im „Westöstlichen Divan" vielfach durch schmückende Beiwörter hervorgerufen.

„An der Cypresse reinstem, jungem Streben . . .
An des geblümeten Schleiers Wiesenteppich . . ."

Was den Größten nicht nur erlaubt ist, sondern organisch dem Reichtum ihrer Gestaltungskraft entquillt, wird zu einer Gefahr bei willkürlichem Gebrauch.

Besonders in der Lyrik angewandt, können diese Ornamente der Sprache in zu häufiger Verwendung zu Schwulst und Überladung führen. Schon der Titel, unter dem Hoffmannswaldau seine Ge-

Digitized by Google

dichte herausgibt, ist charakteristisch für die Verwendung der schmückenden Beiwörter. Er benennt die Sammlung:

„Galante und verliebte Gedichte." Zahlreiche Wendungen kehren als stereotype Redensarten immer wieder: „Die schöne Zeit", „die süße Ruh", „der zierliche Fuß", „der süße Tod". Aber der Schwulst dieser Sprache steigert sich auch zu überraschenden Wortverbindungen. So feiert er in einem Gedicht „Die Brüste der Geliebten" in mehr als 100 Versen, die alle an Wortreichtum und Schmuckformen den folgenden gleichen:

„Ein überirdisch bild, dem alle opfern müssen.
Ein ausgeputzt altar, für den die welt sich beugt.
„Ein cristallinen quell, aus welchem ströme fließen . . .
. . . . Ein süßer honigseim, den matte seelen lecken,
. . . . Ein scharf geschliffen schwerdt, das tiefste wunden haut."

Ganz ähnlich ist die Stilistik Daniel Caspars von Lohensteins: Die „süßen Liebesflammen", „der geile Wollust-Koth", der „süße Trieb", das „elende Afrika" sind einige Beispiele. Das letztere aus der Dichtung „Sophonisbe".

„Elendes Afrika! wie mögt ihr leichten Götter
Nur schütteln über uns Verderb- und Unglückswetter?
Armseel'ge Sophonisb'! erbärmlich's Vaterland!
. . . Vertrautste Priesterin, hol aus der Halle mir
Die liebsten Kinder her."

Eine Zeit künstlerischer Erziehung führte von diesen „Zucker- und Honigpoeten" zu der Epoche klassischer Dichtung. Der „Sturm und Drang" rief wiederum die Gefahr einer in Wortmalerei und überreicher Verwendung schmückender Beiwörter schwelgenden Sprache hervor. Bürger bevorzugt bisweilen solche fast formelhaften Wendungen: „mit wütiger Gebärde", — „Huhu! ein gräßlich Wunder".

Während das Epitheton ornans im engeren Sinne der Gefühlsdichtung eigen ist, findet das symbolische Beiwort dort seine Verwendung, wo die Absicht einer seelischen Erhebung, einer pathetischen Feierlichkeit vorliegt. Seine Heimat ist darum die Gedankenpoesie Die Oden Klopstocks bergen symbolische schmückende Beiwörter:

„O gieß ihr, Schlummer, geflügeltes
balsamisch Leben über ihr sanftes Herz."
„Aus Edens ungetrübter Quelle
Schöpfe den lichten krystallenen Tropfen."
„Was horchest du unter dem weitverbreiteten Flügel der Nacht
dem fernen sterbenden Wiederhalle des Bardengesangs?"

Digitized by Google

Auch in Schillers Gedankenlyrik wird diese Sprachform häufig verwendet, die dem Schmuck wie der Vertiefung des Sinnes in gleicher Weise dient.

„Das zephyrleichte Leben", „die bange Wahl", „das dunkle Schicksal", „die Gespielen seliger Naturen", „das enge dumpfe Leben" dieses sind Beispiele aus einem Gedicht (Ideal und Leben), die sich um zahlreiche weitere vermehren ließen.

Das rhetorische schmückende Beiwort verstärkt die schon im Begriff liegenden Merkmale und bewirkt ein Verweilen. Dieses tritt ein, wenn von des „Geistes tapferer Gegenwehr" gesprochen wird, „des schimmernden Sees Traubengestade", „das beseeltere schnelle Jauchzen des Jünglings" rufen ähnliche Wirkungen hervor.

Auf die Versinnlichung geistiger Wesenheiten durch Epitheta in der Sprache Shakespeares macht Gundolf besonders aufmerksam. Shakespeare hat zahlreiche Wendungen wie diese: Der kalte Tod, der kahle Glöckner Zeit, die feiste engbrüstige Zeit, glühende Weihe, müder West. Doch auch für die Vergeistigung dinglicher Wesenheiten in Shakespeares Sprache werden Beispiele erbracht: Verschlafene Glocke, kranke Vestalentracht, mürrische Nacht, wütiges Wetter, keusche Sterne, ergrimmter Stahl[1]).

Sehr bemerkenswert ist, daß Gundolf als Kennzeichen des Goetheschen Reichtums besonders hervorhebt: „Seine Epitheta bezeichnen nicht so sehr, wie die Shakespeares, Eigenschaften, sondern Tätigkeiten, Aktion oder Funktion. Auch diese entspricht dem neuen Weltgefühl, das ein Werden, kein Sein mehr in der Welt erlebt[2])."

Die häufigste Verwendung findet indessen das schmückende Beiwort nicht in der lyrischen, sondern in der epischen Dichtung. Hier scheint es zum fast notwendigen Sprachgebrauch geworden zu sein. Die Einführung in die epische Stimmung ist gesichert, wenn Voß seinen „Siebzigsten Geburtstag" damit beginnen läßt, daß „der ehrliche Tamm" zur Seite „des wärmenden Ofens" sitzt. Hier wie überhaupt bei den um 1800 entstandenen Epen steht der Reichtum an Beiwörtern unter dem Einfluß Homers, in dessen Dichtung kein Held auftritt, keine Situation sich ergibt, ohne daß sie dem Leser durch Beiwörter verlebendigt worden wäre. Doch sind im Gebrauch derselben im Homer und in der epischen Dichtung des 18. Jahrhunderts Verschiedenheiten sehr wohl bemerkbar. Der Literarhistoriker Theod. A. Meyer, der sich dieser Frage besonders zuwendet, unterscheidet

[1]) Gundolf, Goethe, S. 103.
[2]) Gundolf, Goethe, S. 103.

Digitized by Google

zwischen dem organischen Beiwort Goethes und dem schmückenden Beiwort Homers. In beiden Fällen sieht er die Bedeutung desselben weniger in seiner sinnlichen Fülle als in der Fähigkeit nachdrückliche Wirkungen zu erzeugen. Aber während es bei Homer freier Schmuck ist, Ornament der Rede, gehört es bei Goethe organisch zum Begriff, dessen Gestalt es vertieft und das in ihm angelegte Leben entwickelt. Einige Beispiele mögen das verdeutlichen:

Homer: Der treue Gefährte, von den blühenden Wangen, mit heftigem Stöhnen, die silberfüßige Göttin, die lilienarmige Jungfrau, der stürmische Läufer Achilleus, du göttlich erhabener Achilleus, der himmelentsprungene Nordwind.

Goethe („Hermann und Dorothea"):

Das trauliche Paar, der wohlgebildete Sohn, der gesprächige Nachbar, im Geräusch wilden, schwankenden Lebens, der ehrwürdige Richter.

Mit der Erinnerung an die reichliche Verwendung schmückender Beiwörter gerade in den Zeiten der Kunstvollendung, der Blüte, scheint sein Auftreten zum ehernen Bestand der Dichtersprache zu gehören. Indessen hat auch die längste Tradition und die durch den vielfachen Gebrauch der Klassiker scheinbar unanfechtbar gewordene Benutzung des schmückenden Beiwortes die Kritik nicht aufhalten können. Wie gegen die Lautmalerei wendet sich auch gegen das Epitheton eine neue und straffe Sprachbehandlung. Der Aktionsdrang im Menschen des 20. Jahrhunderts lehnt sich auf gegen das liebevolle Verweilen, die beschauliche Lebensverfassung, die sich in lyrischer oder epischer Breite gefällt. Ganz aus dieser Lebenshaltung heraus urteilt der moderne Epiker Wassermann: die eigentümliche Kraft der deutschen Sprache ruht im Zeitwort, der mittelmäßige Prosaist legt sich mehr auf das schmückende Beiwort[1]). Schließlich wird schmuckreiche Sprache fast mit Gedankenarmut identifiziert. Lessings Sprache gilt hier als Beispiel: Sie ist gedankenträchtig und epigrammatisch, aber nicht schön. So gelangt die Kritik zu dem Urteil: Schöne Sprache ist nicht die Form für neue und kühne Gedanken, sondern anmutige Umkleidung tiefer Gedanken aus zweiter Hand[2]). Auch Meyer, der dem Sprachschmuck nur bedingte Geltung zubilligt, kommt zu dem Ergebnis: Beschreibung kann an Stelle der schnell verrauschenden Nebenbestimmungen (also der Schmuckwörter) treten, und nur ästhetische Pedanterie kann die Beschreibung für die Poesie verwehren[3]). So ist die Beschreibung als ästhetisches Mittel eingereiht.

[1]) Wassermann, Die Kunst der Erzählung, S. 19.
[2]) Mauthner, a. a. O., Bd. I, S. 133.
[3]) Meyer a. a. O. S. 217.

Digitized by Google

c) Beschreibung als ästhetisches Mittel.

Seit Lessing ist die starke Abneigung gegen die Beschreibung fast zu einem ästhetischen Grundsatz geworden, und die kleinliche Ausführung einzelner Merkmale, die zu einem Bild führen sollten, hervorgerufen durch die Verwechslung von Malerei und Poesie, machten für seine Zeit eine scharfe Unterscheidung und eine Zurückführung der Dichtung auf ihre eigenen Aufgaben notwendig. Lesen wir in den Schriften von Brockes oder auch Haller und verfolgen wir deren vergeblichen Versuche, durch Beschreibung Anschauungswirkungen hervorzurufen, so wird die Auflehnung dagegen begreiflich, ebenso wie es fast als eine literar-historische Notwendigkeit erscheint, daß ein so auf Kritik und Schärfe gestellter Kopf wie Lessing die Grenzsetzung vollzog. Einige Beispiele zeigen die beiden Extreme, in die sich eine Poesie verlieren konnte, der die Beschreibung nicht künstlerisches Mittel, sondern Selbstzweck war: bei Brockes kleinliche und langatmige Breite, bei Haller unlebendige und inhaltsleere Verstiegenheit.

So feiert Brockes die „Päonien" in den Versen:

„Seht, wie der laue Junius so mancher Bluhmen Art gebiehret
Seht, wie der Garten, unter andern, auch mit Päonien sich zieret,
Die, durch die Größe nicht allein,
Auch durch der Farben Gluht beträchtlich seyn,
Man siehet sie mit Lust, auf einem dunkeln,
Nicht gar zu hohen Busche, funkeln,
Und, eben durch dies dunkle Grün
Noch mehr erhöht, die Augen auf sich ziehn,
Es ist, so viel ich weiß, im Bluhmen-Reich,
An Größ' ihr keine Bluhme gleich" usw.

Welch spießbürgerliches Behagen in der Beschreibung:

„Labsal der Sinne im Frühling."
„In, ganz von balsamierten Düften
Erfüllt und fast beschwerten Lüften
Erschallt zugleich ein tzwitschernd Klingen
Verliebter Vögelchen; ihr hell und schmeichelnd Singen
Rührt, wie der Kräuter Duft die Nase rührt, das Ohr!
Den Augen stellt das Heer der Bluhmen
Nicht nur die Felder aus Idumen,
Ein neues Eden, gleichsam vor.
Des Zephirs Hauch, bald lau, bald kühl,
Erquickt die Seele, durchs Gefühl.
In Früchten kann sie, durch das Schmecken,
Noch eine neue Lust entdecken.

Digitized by Google

Haller:

Ein angenehm Gemisch von Bergen, Fels und Seen
fällt nach und nach erbleicht, doch deutlich ins Gesicht,
die blaue Ferne schließt ein Kranz beglänzter Höhen,
worauf ein schwarzer Wald die letzten Strahlen bricht,
bald zeigt ein nah' Gebirg die sanft erhob'nen Hügel,
wovon ein laut Geblök im Tale widerhallt;
bald scheint ein breiter See ein meilenlanger Spiegel,
auf dessen glatter Flut ein zitternd Feuer wallt.
Bald aber öffnet sich ein Strich von grünen Tälern,
die, hin und her gekrümmt, sich im Entfernen schmälern.
usw. („Die Alpen.")

Als Gegengewicht wußte ein so aktiver Geist wie Lessing nur eine Formel aufzustellen: Die Beschreibung ist umzuwandeln in Handlung; das uns vorgetäuschte Nebeneinander ist zu ersetzen durch das Nacheinander, denn nur die bildenden Künste schaffen ein Nebeneinander im Raum, der Dichtung gehört allein das konsekutive Moment der Zeit. Und bekannt sind die Befolgungen dieses Rezepts durch unsere Klassiker, vor allem die Darstellung in „Hermann und Dorothea", wo die Besitzung des Löwenwirtes uns vorgeführt wird, indem wir mit der Mutter durch Höfe, Gärten, Äcker und Weinberge hindurchschreiten und so die Beschreibung in Handlung aufgelöst wird; oder der ebenso im Anschluß an Lessing entstandene erste Teil des „Spaziergangs" von Schiller (Vers 1—38).

So erfolgreich und anregend auch Lessings Ablehnung der Beschreibung war, so geht er darin doch zu weit. Mit dem bloßen Maßstab des Konsekutiven ist nämlich der dichterische Eindruck nicht erschöpfend gekennzeichnet. Es ist nicht so, wie Lessing annimmt, daß wir in der Dichtung ein Nacheinander erleben und uns so fortbewegend die einzelnen Stationen aufnehmen, sondern in diesem notwendig zeitgebundenen Darstellungskomplex besteht dennoch eine innere Einheit, ein aufeinander Angewiesensein der Teile, eine innere Beziehung zwischen dem Vorher und Nachher, ein Zusammenfluten der einzelnen Darstellungsmomente und eine Aufnahme des Gesamteindrucks, wodurch das Geschehen in der Zeit zu einer Nebentatsache herabsinkt und jedenfalls das künstlerische Erleben nicht entscheidend mitbestimmt. Zu dieser Einsicht gelangten die Romantiker, die darum die scharfen Schranken zwischen den einzelnen Künsten nicht mehr gelten ließen, bei denen nicht nur „die Liebe in süßen Tönen dachte", sondern auch Musik und Dichtung, Dichtung und Malerei zu einer Symphonie zusammengeschmolzen werden sollten. Mit der Ablehnung

Digitized by Google

der nur konsekutiven Folge in der Dichtung ist aber ein Haupteinwand gegen die Beschreibung entkräftet. Freilich darf sie niemals von dem falschen Streben geleitet sein, Anschaulichkeit, visuelle Bildlichkeit nachahmen zu wollen, denn dann würde sie in den Fehler der Brockes und Haller zurückfallen; sondern sie darf nur den Lebensgehalt des beschriebenen Gegenstandes wiederzugeben trachten. Von der Eindringlichkeit und Fülle dieser Gehaltsbeziehungen hängt die Kraft, Schönheit und damit Lebensberechtigung einer Beschreibung in der Wirklichkeit ab. Darum ist die Beschreibung nicht Wiedergabe der Wirklichkeit, sondern das Schwebende, Unbestimmte, letzten Endes also Stimmungsmäßige. In dem Sinne wird auch das Sprachmittel der Beschreibung von Dessoir aufgefaßt. Danach bleibt die Bestimmtheit, die durch sprachliche Beschreibung erreicht werden kann, stets hinter der Genauigkeit einer bildlichen Wiedergabe zurück. Nie erreicht der Dichter, daß auch durch gehäufteste Schilderungen der Genießende die Vorstellungen des Dichters nachbildet. Der Ästhetiker Dessoir setzt sich in diesem Punkte mit dem Dichter Maupassant auseinander, der in der Vorrede zu seinem Roman „Pierre et Jeanne" die Auffassung Flauberts vertritt, daß die Dichterbegabung darin besteht, die scheinbar unwesentlichen Merkmale und letzten Endes doch entscheidenden Nuancen der Gegenstände zu erfassen, zu schildern und auf Grund dieser hellseherischen Erkenntnis der Wertunterschiede die genaue Wiedergabe ihres Wesens zu übermitteln. Demgegenüber wird von Dessoir mit Recht betont, daß nicht in genauer Wiederholung der Realitäten die Bedeutung der Beschreibung liegt, daß also — so kann hier vielleicht ergänzend hinzugefügt werden — wohl all die Fähigkeiten in Wirksamkeit treten müssen, die Maupassant dem Dichter zuschreibt und von ihm fordert, daß aber dieses Nuancierungsvermögen die aufs Feinste ausgebildete oder vielmehr angelegte Unterschiedsempfindlichkeit des Dichters nicht realistischen Nachbildungen, sondern stimmungshaften Zwischentönen diente. So macht Dessoir darauf aufmerksam, daß die Dichtkunst durch die Unbestimmtheit der Worte und ihrer Verbindungen von selber hat, was die Malerei erst durch Auflösung der Umrisse, durch dämmernde Farbenübergänge mühsam erreicht. Irgendwelche optische Vorstellung darf darum die künstlerische Beschreibung nie erreichen wollen, als Erfassen eines Lebensgehaltes ist sie notwendiger Bestandteil der Dichtung[1]).

[1]) Dessoir, Ästhetik, S. 63/64.

Digitized by Google

d) Die Metapher.

Die Auseinandersetzung über den Wert der Beschreibung brachte bereits eine ständige Bezugnahme auf die Bildhaftigkeit der Sprache und ihre Anschaulichkeit im Gebrauch der verwendeten Bilder. Das führt zu einer näheren Betrachtung der Metapher, die hier in Ergänzung eines vorangegangenen Teils nur in ihrer Verwendung durch einzelne Dichter klargelegt werden soll. Denn die verschiedenen Arten der Metapher treten uns in der Poesie in großer Fülle entgegen. Eine eingehende Untersuchung über die Metapher gibt Elster in seinen „Prinzipien der Literaturwissenschaft". Als einen Übergang von der Beschreibung zur Metapher kann der breit ausführende metaphorische Vergleich angesehen werden. Die Sprache Homers ist an derartigen Vergleichen so reich, daß die „epische Breite" der Ilias eigentlich vorwiegend durch diese verweilenden retardierenden Schmuckformen bestimmt ist. Damit ist auch der Vergleich als episches Merkmal gekennzeichnet, er kommt weder dem Drama zu, dessen Straffheit und schnelle Entwicklungstendenz er lähmen würde, noch der Lyrik, da er im ganzen — namentlich tritt das bei Homer deutlich hervor — nicht gefühlsmäßige Beziehungen herstellt, sondern gedankliche Vorgänge mit heranzieht, auch kulturhistorische, naturwissenschaftliche, mythologische Anknüpfungen nicht vermeidet.

1. „Aber nachdem die Führer die einzelnen Scharen geordnet,
Zogen die Troer daher mit Geschrei und Lärm wie die Vögel,
Als wenn unter dem Himmel die Scharen der Kraniche kreischten,
Die vor dem Winter fliehn und dem endlos strömenden Regen."

2. „Wie von dem Gipfel des Bergs der Süd den Nebel herabjagt,
Der dem Hirten verhaßt, doch dem Dieb mehr wert als die Nacht ist,
Und es reicht mir so weit der Blick, wie einer den Stein wirft —
Also erhob sich ein Wirbel von Staub beim Zuge der Heere."

3. „Aber sobald Menelaos ihn sah, der Liebling des Ares,
Wie mit gewaltigem Schritt er vor den Scharen vorauslief,
Gleichwie der Löwe sich freut, der ein Stück verendetes Wild trifft,
Einen gehörnten Hirsch, eine Ziege der Wildnis in Hunger
Findet — dann schlingt er sie gierig hinab, wenn gegen ihn selber
Auch die Hunde geschwind und die mutigen Jäger sich wenden —
Also war Menelaos erfreut . . ."

Diese drei Vergleiche finden sich innerhalb von 27 Versen (Anfang des III. Gesangs der Ilias).

Bisweilen sind die Vergleiche von poetischem Zauber, wenn z. B. von den Häuptern der Stadt Troja gesagt wird:

„sie glichen Zikaden, die, auf die Gebüsche sich setzend, helles Geschwirr der Stimmen erklingen lassen im Walde."

Digitized by Google

oder wenn die schnelle Rede versinnbildlicht wird durch den Vergleich:

„Und die Worte wie Flocken des Schnees sich drängten."

Zu welcher Stimmungskraft sich der metaphorische Vergleich zu vertiefen vermag, zeigt der Anfang des siebenten Gesanges von Hermann und Dorothea:

„Wie der wandernde Mann, der vor dem Sinken der Sonne
Sie noch einmal ins Auge, die schnellverschwindende, faßt,
Dann im dunkeln Gebüsch und an der Seite des Felsens
Schweben siehet ihr Bild; wohin er die Blicke nur wendet,
Eilet er vor und glänzt und schwankt in herrlichen Farben:
So bewegte vor Hermann die liebliche Bildung des Mädchens
Sanft sich vorbei und schien dem Pfad ins Getreide zu folgen."
(H. u. Dor. VII, 1—7.)

In diesem ausgeführten Bilde — Rückschau und Ausblick zugleich darbietend — ist der Sprachreichtum nach so vielen Seiten ausgebreitet, daß der Begriff „Vergleich" nicht mehr ausreicht. Der metaphorische Drang künstlerischen Sprachgestaltens wirkt sich aus: Der Übergang ist geschaffen vom Vergleich zum Bild, zur Metapher.

Am wichtigsten ist nach Elster die Form der Metapher, in der das Geistige durch eine physische Analogievorstellung erläutert wird. Auf diesem selben Kunstmittel beruht, soweit ein künstlerisches Erlebnis überhaupt aus einzelnen Merkmalen erklärt werden kann, die Wirkung und lebendige Kraft des Westöstlichen Divan, insonderheit der Suleikalieder.

In dem „Ghaseel" werden die Anreden der Geliebten zu einer Perlenkette metaphorischer Wortprägungen. Als Allgegenwärtige, Allschöngewachsene, Allschmeichelhafte, Allspielende, Allmannigfaltige, Allbuntbesternte, Allumklammernde usw. wird Suleika gefeiert; aber die Benennungen werden zu Symbolen einer pantheistischen Weltauffassung, in der Liebe, Gottesverehrung und Naturverschwisterung in eins zusammenfließen und die Fülle der Namen nur die umfassende Größe dieser Allbeseeltheit ausdrückt:

„Und wenn ich Allahs Namenhundert nenne,
Mit jedem klingt ein Name noch für dich."

Aus demselben metaphorischen Drang ist das Gedicht „Gingo biloba" entstanden: hier ist der Baum, dessen Blätter zwei und doch untrennlich verbunden sind, die Versinnlichung einer Liebe, der dann der Dichter zum Schluß selbst die Deutung gibt:

„Fühlst du nicht an meinen Liedern,
Daß ich eins und doppelt bin?"

Digitized by Google

Eine plastische Sprachkraft wird diese Bilder besonders häufig verwenden. So nennt Stephan George seine Sammlung „Teppich des Lebens" oder „Der siebente Ring", oder „Stern des Bundes". Und immer wieder gibt die Umsetzung geistiger Vorgänge und Erlebnisse in physische Bilder der Sprache Begrenzung und Vorstellungskraft:

„Daß ich als thon mich schmiege deinen Händen?
— — — — — — — — — — — — — — — —

„Was einst verhohlen quälte ward entschleiert.
Der ich mit vollem sturm der Jugend nahte . . .
— — — — — — — — — — — — — — — —

Schon trat ich schweigsam in die andre riege.
— — — — — — — — — — — — — — — —

„Wie man zurücksieht nach dem klippensteg
Den man nur einmal heil durchmißt — nie mehr . . .
— — — — — — — — — — — — — — — —

„Sei nicht erschrocken über so viel nacht . . .
— — — — — — — — — — — — — — — —

„All die jugend floß dir wie ein tanz
Ein berauschtes spiel von horn und flöte . . .

Zweitens verbindet die Metapher Physisches mit Physischem. Diese Form des Bildes tritt ein, wenn z. B. ein Kämpfer mit einem Löwen verglichen, die Seufzer als Winde bezeichnet werden. In dieser Kunst sind die Romantiker groß, die von ihnen mit besonderer Virtuosität durchgeführte Sinnesverwechslung benutzt derartige Bildwirkungen. Der Theoretiker der Romantik, Bernhardi[1]), faßt auch in diesem Sinne das Bild oder den Tropus. Er erklärt ihn aus dem Bemühen der praktischen Philosophie, eine Einheit zwischen den Anschauungen eintreten zu lassen; Anschauung, weil die Kunst ein Bestreben nach Anschauungen ist. So beruht für ihn die Metapher auf „Gleichheit, d. h. auf vollkommener Übereinstimmung der beiden Sphären", sie wird für ihn zum Sinnbild der Identitätsphilosophie.

So singt Brentano:

„Sonne will schon schlafen gehn,
läßt ihr gold'nes Hemdelein
sinken auf den grünen Rasen."
— — — — — — — — — —

„Schlank schaut auf der Felsenwand
sich die Glockenblume um;
denn verspätet über Land
will ein Bienchen mit Gesumm
sich zur Nachtherberge melden
in den blauen, zarten Zelten."
(„Der Abend.")

[1]) Bernhardi, a. a. O., Bd. II, S. 87 u. 93.

Digitized by Google

Besonders ist Eichendorff der Sänger einer lebenden, fühlenden, bewußt sich äußernden Natur:

„Es funkeln auf mich alle Sterne
Mit glühendem Liebesblick . . .
— — — — — — — — — — — —
„Von fern im Land der Ströme Gang.
— — — — — — — — — — — —
„Als ob die Blumen und die Bäume sängen."

Ihm ganz nahe verwandt in Naturerfassung und Bildhaftigkeit der Sprache ist Mörike:

„Gelassen stieg die Nacht ans Land,
lehnt träumend an der Berge Wand;
ihr Auge sieht die goldne Wage nun
der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn.
Und kecker rauschen die Quellen hervor,
sie singen der Mutter, der Nacht, ins Ohr."
(„Um Mitternacht.")

Als seltener wird die dritte Art der Metapher hingestellt, in welcher Physisches durch Geistiges verbildlicht wird. Denn diese Bilder dienen ja nicht der Verdeutlichung, sondern nur zur Belebung der Stimmung und des Gefühls. Elster gibt ein besonders eindrucksvolles Beispiel, welches zeigt, wie ein Stimmungskünstler von dieser Metapherart Gebrauch macht, dem nicht die Konkretion, sondern die verschwommene gefühlsmäßige Erfassung entscheidend ist:

„Wie dunkle Träume stehen
die Häuser in langen Reih'n." (Heine.)

Zuweilen hat auch Lenau diese stimmungshaften Bilder, die sich wie gleitende Schleier um das Gefühl breiten:

„Und vorbei, wie Traumesflug,
schwand der Dörfer Frieden."
— — — — — — — — — — —
„Am Himmelsantlitz wandelt ein Gedanke,
Die düstre Wolke dort, so bang, so schwer."

Droste-Hülshoff benutzt die Vergeistigung des Sinnfälligen, um ihre unvergleichlichen Nachtwirkungen, Zwischentöne hervorzurufen:

„Sich wie Phantome die Dünste drehn . . .
— — — — — — — — — — — —
„'s gibt Gräber, die wie Wetternacht
an unserm Horizonte steh'n . . .
mit ihren goldnen Flügeln wehn
wie milde Seraphimgestalten.

Digitized by Google

Viertens wird Geistiges zu Geistigem gesellt, dort, wo überhaupt eine seelische Steigerung, eine künstlerische Verzückung nach Ausdruck ringt. Elster führt aus Klopstocks Oden an: „O Schmerz, stark wie der Tod." Aus der besonderen Bevorzugung der einen oder der anderen Metaphernform läßt sich somit die Eigenart der dichterischen Individualität erfassen und erklären. Goethe ist mit seiner Neigung, das Geistige durch Physisches zu verlebendigen, nicht nur der Träger einer Weltanschauung, die beides, Geist und Körper, als Erscheinungsformen des All-Einen in Verbindung sieht, sondern auch der Dichter, für den „das geistige Leben innerhalb der Grenzen konkreter Anschauung verharren muß, wenn es poetisch bleiben soll". In den Bildern der Romantiker spiegelt sich ihre Auffassung der Welt und des Lebens, als einer verfeinerten und aristokratisch bestimmten Gemeinschaft. Die absichtliche Verwechslung der Sinneseindrücke, das Ersetzen der Gesichts- durch Gehörseindrücke und umgekehrt findet in ihrer Bildsprache den Niederschlag. Die Metaphern Klopstocks belegen, was Schiller seiner Dichtung vorwarf: daß er der Sprache den Körper auszieht, um ihn zu Geist zu machen, also eine Vergeistigung, die aus unerhörter seelischer Spannung und Erregung entspringt. Was so an künstlerischer Individualität von den vier Hauptarten der Metapher abgeleitet werden kann, läßt sich auf die besondere Metaphernbildung einzelner Sprachgestalter ausdehnen. In der Beurteilung Elsners sind Bismarcks Metaphern kraftstrotzend, dem praktischen Leben entnommen. Reiten, Gewerbe, Speise usw. liefern die Ausdrücke für den Vergleich. Schiller holt seine Bilder aus fernen, idealen Sphären, Goethes Gleichnis ist der Weltweite seines Geistes entsprechend, unerschöpflich. Heine hat, nach desselben Forschers Ansicht, aufgeputzte Metaphern, schillernd, aber auch von ermüdender Eintönigkeit, Blumen und Nachtigallen müssen zu oft die Bildsprache bestreiten. — Dieser Aufstellung Elsters ist wohl nur zum Teil zuzustimmen. Sicher ist die Sprache Bismarcks kraftvoll und markig durch die Urwüchsigkeit seiner Bilder, die er den von Elster angegebenen Sphären vorwiegend entnimmt. Bekannt ist sein Ausspruch, durch den er die Gewährung der Verfassung begründete, in dem er das deutsche Volk vergleicht „mit einem Pferd, das reiten wird, wenn man es nur in den Sattel hebt", oder der andere, mit dem er den Freunden seine Versetzung als Gesandter nach Petersburg mitteilte: „Kalt gestellt! aber wie Sekt auf Eis, um nachher besser moussieren zu können." Daß Schiller seine Bilder aus fernen, idealen Sphären holt, kann nur bedingt zugegeben werden. Freilich finden

Digitized by Google

sich in seinen Gedichten Metaphern wie diese: „Und Menschheit trat auf die entwölkte Stirn." Aber ebenso zahlreich sind die Bilder, die umgekehrt das Geistige durch Physisches verlebendigen. In demselben Gedicht „Die Künstler" finden sich dafür zahlreiche Beispiele, so wenn er an der Jahrhundertwende die Friedenshaltung der Menschen durch den Palmenzweig symbolisiert; den ersten Gedanken, den der Mensch zu fassen wußte, als „erhabenen Fremdling" bezeichnet; oder die entfesselte Seele den „befreiten Sklaven der Sorge" benennt. Die Eigenart des dichterischen Schaffens gerade in der Schillerschen Gedankenlyrik wird durch seine Bildersprache klar; er steigert die Sprache nicht unnötig ins Abstrakte, sondern er findet für eigentlich der Kunst entrückte, philosophische Gedankengänge eine so blühende und lebensvolle Form, daß die Schwere überwunden und der im edelsten Sinne mühelose Genuß gesichert ist. Die in seiner Dichtung uns entgegentretende Wahrheit als „Urania mit der Feuerkrone", die Schönheit als „Venus mit der Anmut Schleier", sind Sinnbilder für die Konkretion des Gedankens, wie nur die Dichtung sie herbeiführen kann und darf. Dieser Bildkraft, die nicht den Weg zur höheren Sphäre nimmt, sondern umgekehrt zu den Menschen herabsteigt, um ihnen Gaben, „Blumen und Früchte", auszuteilen, ist es zuzuschreiben, daß Schiller, der in der reinen Lyrik über eine gewisse Kühle nicht herauskommt, in der Gedankenpoesie Fülle und Reichtum mit Tiefe verbindet und eine Unmittelbarkeit des Ausdrucks besitzt, wodurch rein philosophische Phänomene mit Fülle und Leben getränkt sind und scheinbar abstrakte Probleme ins heitere Reich der Kunst erhoben werden. Noch weniger wird man vielleicht der scharfen Ablehnung Heines durch Elster zustimmen können. Seine Metaphern sind in ihrer Einfachheit oft eine bewußte Anlehnung an naive oder primitive Volkskunst, und häufig genug vermag er mit der Schlichtheit eines Bildes einen tiefen Eindruck hervorzurufen: „Du bist wie eine Blume."

Während aber in der ältesten Dichtung die Metapher fast stets, indem sie das Geistige versinnbildlicht oder das Sinnenfällige beseelt und damit vergeistigt, einen Glaubensgehalt wiederspiegelt, mythologisch und religiös mitbestimmt ist, wird sie bei den neueren Dichtern zu einem Veranschaulichungs- und Schmuckmittel; sie sehen, um hier ein Wort Mauthners noch einmal aufzunehmen, „in ihren Personifikationen Symbole und nicht mehr Gestalten des Glaubens."

Digitized by Google

e) Das Symbol.

Das Symbol als sprachliche Erscheinung ist besonders durch die Klassiker zur höchsten Anerkennung gelangt, ja, man kann von ihrer Stellung zur symbolischen Dichtung ihr Lebenswerk in Epochen abtrennen. Das läßt sich besonders bei Goethe nachweisen. In seiner Jugenddichtung ist seine Sprache bilderreich, metaphorisch, aber doch noch nicht eigentlich symbolisch. Nur in der Gesamtpersönlichkeit der Dichtung, in der Faustgestalt z. B. muß man auch schon beim jungen Goethe das Sinnbild des ringenden, schuldig werdenden und entsühnten Lebenskämpfers sehen. Diese Auffassung der Gestalt leitet auch den sprachlichen Ausdruck. Hinter der Sinnfälligkeit der Worte steht der Ideengehalt, der sie vergeistigt. Die tiefste Kraft der Symbolik ist in der klassischen Periode erreicht: Der Dichter geht aus von der menschlichen Gestalt, von der handelnden Persönlichkeit, aber er macht sie zum Träger der Idee. Egmont als die Verkörperung germanischer Dämonie (im Goetheschen Sinne), Tasso als der Repräsentant des leidenden und einsamen Genies sind symbolischer Natur. Und nie ist die Idee der Humanität in menschlich vollgültigerer Art symbolisiert worden als in der Iphigenie. Sie alle haben keine Ähnlichkeit mit den Geschöpfen des alten, des allegorischen Goethe. Die natürliche Tochter, die Gestalten aus dem zweiten Teil des Faust und aus „Des Epimenides Erwachen" verleugnen ihren Ursprung aus der Idee, die nur mit dem Körper umkleidet ist, in keinem Wort. Denn das ist das Eigenartige der dichterischen Gestaltungskraft und rechtfertigt die Behandlung dieses Problems in der Untersuchung sprachlicher Vorgänge, daß das Besondere in der Dichterabsicht sich ausprägt im sprachlichen Gewand. Die Form symbolischer Dichtung zeigt immer den Ausgang von der lebendigen Wirklichkeit. In dem ersten Monolog der Iphigenie z. B. muß der heilige Hain die Stimmung schaffen, die jedem Wort höhere Weihe gibt, es aber auch organisch in die Handlung einfügt, ihm neben seinem Ursinn immer noch einen darüber hinausgehenden Sinn verleiht. Die allegorische Altersdichtung Goethes bildet sich eine Sprache, in die er seine Weisheit in einer den meisten Menschen unzugänglichen Form hineingeprägt hat. Es fehlt der Zusammenhang mit den Tatsachen der Realität.

Gundolf, der ja jede Dichtungsart Goethes immer gleichzeitig als Form und Gehalt, oder als sprachgewordenes Heraustreten des Innern, beleuchtet, sieht auch die Allegorie zum Teil entstehen aus

Digitized by Google

der Veranlassung, — der Festdichtung usw. Das gedichtete Wort wird damit nur zur Begleitung von Architektur und Bildnerei, zugleich aber (und damit geht die Deutung tiefer dem Mittelpunkt Goetheschen Gestaltens zu) als der seelisch-kosmischen Autonomie beraubt[1]). Damit wird sie zu einem nachträglichen Ersatz des Symbols. „Symbol ist gewachsener Ausdruck, unwillkürliche Selbstauswirkung, Bildwerdung inneren Lebens. Allegorie ist der bewußte Versuch, für solches Leben das bedeutende Bild zu finden[2])." Zugleich dient die Allegorie der Belehrung, der Betrachtung, in höherer Form: „dem Weltwissen, Weltschauen, Weltdeuten[3])."

f) Das Zitat.

Diese Bedeutung der Sprache, die sie zum Ausdruck von Ideen macht, läßt den Blick hinübergehen zu den Aussprüchen, in denen die Lebensweisheit der Dichter in komprimierter Form zusammengefaßt ist, und die wir zu bezeichnen pflegen als „geflügelte Worte" oder auch Zitate. Auch hierfür bietet die Sprache der Klassiker die meisten Belege, und die Ästhetik der Folgezeit hat sich mit ihnen vielfach und teilweise kritisch auseinandergesetzt. In seinen Shakespeare-Studien hat Otto Ludwig gegen Schiller scharfe Vorwürfe wegen eines zu häufigen und namentlich unorganischen Gebrauchs solcher allgemeinen Aussprüche erhoben. Er sucht nachzuweisen, daß im Gegensatz zu Shakespeare, bei dem auch Lebensweisheiten und tiefsinnige Gedanken stets im Wesen der sprechenden Person begründet sind, ihrem Charakter entfließen und darum mittelbar der Charakteristik dienen, Schiller immer seine eigene Weltanschauung in knappen Ausdrücken zusammenfaßt und diese ganz zufällig oder willkürlich einzelnen Personen in den Mund legt. So wirken seine Zitate wie Schmuck, aber wie Schmuck am Weihnachtsbaum, sie könnten ebensogut entfernt werden, ohne die Schönheit des Baumes an sich zu beeinträchtigen, ja sie können seine Konturen verbergen und seine Ursprünglichkeit verkümmern. Bis zu einem gewissen Grade treffen die Einwände, die gegen Schiller erhoben werden, alle geflügelten Worte. Lessing erkannte schon die Gefährdung der straffen Handlung und scharfen Charakteristik durch derartige allgemeine Wahrheiten; und er gab daher in der Hamburgischen Dramaturgie den Schau-

[1]) Gundolf, Goethe, S. 582.
[2]) A. a. O. S. 583.
[3]) A. a. O. S. 595.

Digitized by Google

spielern den Rat, Zitate immer möglichst schnell zu sprechen, um ihre unorganische Einfügung nicht noch mehr hervorzuheben. Die Zitate, die der Dichtung Goethes entnommen werden können, sind sicher ebenso zahlreich wie die Schillers, aber ein natürlicher Zusammenhang mit den Menschen, die sie sprechen, und den Situationen, aus denen sie sich ergeben, läßt sie nicht aus dem allgemeinen Rahmen herausfallen. Gemeinsam ist ihnen allen, ob sie aus der Zeit um 1800 oder nachklassischer Epoche stammen, daß in ihnen die Absicht des Dichters zum Ausdruck kommt, eine Idee zu gestalten und die Dichtung zum Spiegel der Weltanschauung zu machen. Die Eigenart deutscher Poesie besteht in dieser Doppelabsicht ihrer Wirkungen. Der bloßen Formkraft romantischer Artung steht damit unsere Dichtung fremd gegenüber, die Charaktergestaltung des Renaissancegenies Shakespeares hat sie nicht erreicht, ihre Unvergleichbarkeit ist die Verschmelzung und unlösliche Synthese im Reich der Formen. Auch in diesem Sinne ist Deutschland das Land der Denker und Dichter.

4. Denken und Dichten in der Dichtersprache.

Wie spiegelt sich Denken und Dichten in der dichterischen Sprache wieder?

Indem die deutsche Poesie auf das rein künstlerische Gepräge verzichtet und dennoch nicht zur Philosophie wird, sondern den Ideengehalt in sich aufzunehmen und Wahrheit in Schönheit umzuformen trachtet, muß eine zwiefache Betrachtung sich diesem Problem zuwenden. Die Fragen, die sich hieraus, gewissermaßen als Teilprobleme ergeben, sind diese: Wie kann das Geistige irgendwie zum Anschaulichen werden? und weiter: Welche Beziehungen bestehen zwischen Metaphysik und Sprache?

Wie ist es möglich, ihrer Doppelnatur Herr zu werden, die in einem geistreichen Ausspruch als „die logische und die magische Natur der Sprache“[1]) gefaßt wird?

a) Das Anschauliche und das Geistige in der Sprache.

Eine gewisse Möglichkeit, den reinen Geist in der Dichtersprache festzuhalten, könnte gegeben erscheinen in der Veranschaulichung durch die Sprache. Elster, der davon ausgeht, daß das geistige Leben innerhalb der Grenzen konkreter Anschauung verharren muß,

[1]) Gundolf, Goethe, S. 64.

Digitized by Google

wenn es poetisch bleiben soll, gibt zu, daß über das einzelne konkrete Leben hinausgeschritten werden kann, ohne den Boden der Anschauung zu verlieren. Diese Rettung vor der Abstraktion ist gegeben durch die ästhetischen Apperzeptionsformen. Durch sie wirkt als Tropus und Figur, was in Wahrheit nur aus den tiefsten Quellen der Phantasie hervorgeht. Die ästhetischen Apperzeptionsformen, die auftreten als Beseelung und Metapher, als Antithese und Symbol, haben in der Sprache sehr wichtige und zahlreiche Spuren zurückgelassen. Zu diesen Quellen geht der Dichter unwillkürlich und bisweilen unbewußt zurück: Es ist dieses nicht eine archaische Verwendung der Sprache, nicht eine Benutzung altertümlicher Wortgebilde als Kunstmittel, sondern ein ständiges sich selbst Erneuern der Sprache, das sie vor Verödung schützt. So sind die Bilder der Rede auch nicht äußerer Schmuck, sondern innerer Vorgang. Stil wächst von innen heraus, er ist eine Nötigung des Genies. Darum, weil aus den Hauptformen ästhetischer Apperzeption die einzelnen Stile entstehen, kann auch erst bei der Stillehre dieser Gedankengang eingehend weiter verfolgt werden. Für das Problem der Anschaulichkeit ist daraus nur zu entnehmen, daß zwar der Sprache ein solches Verlebendigungsmittel zur Verfügung steht, daß aber Tropen und Bilder nicht äußerlich, im Anschluß an visuelle Eindrücke entstehen, sondern aus der Phantasie hervorgegangen sind. Ganz ähnlich urteilt ein anderer Forscher[1]). Knappheit, Schärfe und Plastik der Sprache, aber nicht Tropen sind Kennzeichen der anschaulichen Vorstellung. So heißt es in der Bewertung des Bildcharakters und der Anschaulichkeit poetischer Sprache: Knappe Prägnanz und geringe Zahl der Angaben drängt sich plastisch in Silhouette, Beleuchtung und Stimmung als charakteristisches Bild vor unser Auge. Darum muß dieses auch auf alle visuelle Eindrucksfähigkeit verzichten. Die notwendige Gedankenfolge ist: das dichterische anschauliche Schildern, im Gegensatz zur wissenschaftlichen Beschreibung, bezweckt ein plötzlich auftauchendes, abgerundetes, einheitliches Gesamtbild. Und fast wirkt es wie eine Wiederholung der Beweisführung Elsters, wenn auch hier der Phantasie die entscheidende Mitwirkung bei Schaffen und Aufnehmen poetischer Bilder zuerkannt wird: Die poetische Schilderung will nicht die Phantasie einschränken, sondern nur zur Ergänzung lebhafter Anschauung anregen. Eine tropenreiche Sprache ist im allgemeinen nicht geeignet, gerade die sinnliche Phantasie zu reizen. Manche Bilder wollen diskret behandelt sein und dürfen keinen

[1]) Erdmann, Die Bedeutung des Wortes.

Digitized by Google

hohen Grad sinnlicher Deutlichkeit erlangen. Als Beispiel wird dafür angegeben:

„Ach, zu des Geistes Flügeln wird so leicht
Kein körperlicher Flügel sich gesellen."

ein Bild, das in der Tat keine deutliche Veranschaulichung verträgt, das nur durch Anregung der Stimmung wirken darf und dann allerdings von großer poetischer Schönheit sein kann. Der Sprachforscher gelangt somit zu dem Ergebnis: „Gerade dort, wo die Sprache bilderreich ist, da bezweckt sie nicht, deutliche, anschauliche Bilder zu erzeugen. Und wo sie mit Macht anschauliche Bilder vor die Seele zwingt, da ist sie nicht bilderreich, nicht einmal bildlich." Als Beispiel wird auf die tropenreiche, rhetorische Poesie Schillers hingewiesen, die nicht anschaulich ist. Diese Auffassung läßt sich in der Tat an einer Reihe von Belegen aus Schillers Gedichten bestätigen. Man denke nur an den Schluß der „Klage des Ceres":

„Tauchen will ich euch in Strahlen,
Mit der Iris schönstem Licht
Will ich eure Blätter malen,
Gleich Aurorens Angesicht."

Demselben rhetorischen Bedürfnis gehören die Bilder an: „des Herbstes welker Kranz", „der Ströme blauer Spiegel", „der Liebesknoten zwischen Kind und Mutter". Wenn somit auch die Bildhaftigkeit der Sprache mit einer besonderen Klarheit und Deutlichkeit nichts zu schaffen hat, so ist sie doch für die Kunst von höchster Bedeutung. Es tritt eine Steigerung unserer Einbildungskraft ein durch sich aufdrängende Bilder von sinnlicher Fülle. Die Anschauung als poetisches Ausdrucksmittel wird auch von psychologischer Seite aus gewürdigt. Entsprechend dem empirischen Standpunkt des Psychologen wird die Anschauung in Gegensatz zum Phantasiebild gestellt und ihr eine intensivere Wirkung zuerkannt. Marty[1]), der diese wissenschaftliche Richtung vertritt, geht in seiner Einzeluntersuchung so weit, nach der größeren Anschaulichkeit dargestellter Formen oder Farben zu fragen. Er zitiert ein Wort Vischers, das Farben in der Phantasie stets unbestimmt vorgestellt, weniger scharf und lebendig als Formen und Bewegungen erfaßt würden. Diese Einschränkung will Marty nicht gelten lassen. Das Vergnügen, Farben zu phantasieren, sei nicht schwächer ausgebildet als das für Formen, und hieraus wird das oft

[1]) Marty, Über Befähigung und Berechtigung der Poesie zur Schilderung von Farben und Formen.

Digitized by Google

angewandte dichterische Mittel erklärt, schwer faßbare, in Worten ausdrückbare Lichterscheinungen in der Dichtung durch Farben zu erklären: rosenfingerig, goldenthronend usw. Bei einer dartrtigen Bemühung, Anschauung im realistischen oder empirischen Sinne durch Sprache zu vermitteln, ist von dem Leben des Geistes in der Sprache nicht mehr viel übrig geblieben. Die naive neue Auffassung, als ob durch ein Wortbild der Gesichtseindruck übermittelt werden könnte, ist denn auch überwunden durch die grundsätzliche Unterscheidung von Anschaulichkeit und Anschauung. So wird auch von Desscir die Ansicht bekämpft, als ob die Dichterworte innere Bilder veranlassen, an die der Genuß geknüpft sei. Es wird von ihm der Versuch unternommen, Denken und Dichten oder intellektuelles und praktisches Erleben in ihrer Einwirkung auf die Sprache nachzuprüfen. Die Worte haben anfänglich einen bestimmten, auf Einzelnes bezüglichen Sinn, sind Wiedergabe eines anschaulichen Eindruckes. Was, metaphysisch betrachtet, Erhebung der Natur zum Geiste ist, stellt sich, psychologisch angesehen, als Umsetzung einer sinnlichen Vorstellung in Lautgebärde dar[1]). Dem Anschauungsgehalt der Worte wird damit nur eine geringe Bedeutung zuerkannt; in dem Wortbildungsvorgang wird eigentlich schon ein Vergeistigungsprozeß gesehen. Daß die Sprache Bilder, aber nicht Anschauungswerte schafft, ist auch die Voraussetzung aller Beweisführung bei Theod. A. Meyer, der seine „Stilgesetze der Poesie" auf der Grundlage aufbaut, „daß Dichtung nicht innere Sinnenbilder erzeugt, daß Geistigkeit und Abstraktheit der Sprache dazu unfähig ist, Poesie somit zur Kunst der überanschaulichen sprachlichen Vorstellungen" wird. Es wäre ästhetische Vergewaltigung der Poesie, wenn kritiklos die an der Anschauung gewonnenen Maßstäbe auf die Dichtung übertragen würden. Die Sprache hat unanschaulichen Charakter. Als poetische Sprache ist sie überanschaulich im Seelischen und unteranschaulich im Sinnlichen. Der Dichter kann lediglich von dem Wunsche getrieben sein, Anschauungsbilder seiner Phantasie in Rede umzusetzen, nicht aber mit seiner Rede Anschauungsbilder in uns, den Genießenden, zu erzeugen. Die Phantasie schafft nicht Inhalt der Vorstellungen zu Sinnenbildern um, denn die Poesie ist Kunst der sprachlichen Vorstellungen. Sie ermöglicht gerade — im Gegensatz zu jeder störenden Einmischung von Gesichtseindrücken — unanschauliche Verkürzungen, denn ihr Wesen ist Gedankenhaftigkeit und Geistigkeit. In der Theorie Th. A. Meyers stellt sich das Ergebnis

[1]) Dessoir, Ästhetik, S. 356.

Digitized by Google

der Untersuchung in der Formel dar: die Dichtung ist geistig gedankenhafter Art. Die Sprache ist unanschaulich, der Gehalt überanschaulich, er liegt über die Möglichkeit der Veranschaulichung hinaus[1]). Genau so lehnt Cohen jede konkrete Anschaulichkeit in der Dichtersprache ab; Verinnerlichung ist wichtiger als Anschaulichkeit, und Verinnerlichung wächst über die Begriffssprache hinaus.

Die Lehre über anschauliche und unanschauliche Sprache als Teilprogramm des Forschens nach Zusammenhang von Denken und Dichten kann angewandt werden auf die Beurteilung der einzelnen Dichter. So spiegelt sich Goethes anschauliche Phantasie in seinem Wortschatz, Schillers kombinatorische Kraft zeigt sich in seinem Sprachgebrauch. Wenn das Urteil gefällt worden ist, daß sich die Anschaulichkeit von Goethes Phantasie steigert zu halluzinatorischen Wahngebilden, so läßt sich dafür kaum ein treffenderes Beispiel anführen, als „Wanderers Sturmlied" in dem der dem Sturm, dem Wasser, der Erde vermählte Dichter aus dem Naturerlebnis den Rausch der geistigen Erhebung trinkt.

Die Sprache Goethes aber beweist auch, gerade in einem Gedicht, wie dem eben herangezogenen, daß die Anschaulichkeit keine äußere ist, sondern daß sie nur in der Intensität und der überströmenden Fülle liegt.

„Ihr seid rein wie das Herz der Wasser,
Ihr seid rein wie das Mark der Erde,
Ihr umschwebt mich, und ich schwebe
Über Wasser, über Erde
Göttergleich."

Diese Verse können und wollen keine visuellen Gesichtseindrücke vermitteln, sondern Leben darstellen. So wird die lebensvolle Darstellung zum eigentlichen Kriterium der Dichtersprache. Ungewöhnliche Worte, der Rhythmus und die Wiederholung, alle einzelnen Kunstmittel werden in den Dienst dieser Aufgabe gestellt, das Leben so zu gestalten und dem Hörenden zu übermitteln, daß er es wie sein eigenes empfindet. Mit diesem Vorgang ist ein Umwandlungsprozeß der Sprache selbst verknüpft, oder vielmehr: sie ist auf ihre Urbedeutung hin zurückgeführt, d. h. das geschriebene Wort darf nicht mehr als solches wirken, muß alle Kennzeichen der Schriftsprache abgestreift haben. Dichtersprache besteht danach in Überwindung der Schriftsprache. Mauthner hat dieses in dem Apercu zugespitzt: „Die Be-

[1]) Meyer, Stilgesetze usw., S. 51—60.

Digitized by Google

gabung eines Dichters ließe sich geradezu auf die Formel bringen: sie ist um so größer, je häufiger und schneller der Dichter durch seine Worte den Übergang von der schriftlichen zu der lebendigen Sprache, d. h. zu Vorstellungen, hervorrufe." Diese Wertung trifft auf keinen Dichter mehr zu als auf den jungen Goethe, aber auch der altgewordene Goethe hat diese Fähigkeit der Verlebendigung ohne äußere Anschaulichkeit bis zur Vollendung gemeistert. Die köstlichsten Proben gibt hierfür auch wieder der Westöstliche Divan, insonderheit sind es die Suleika-Lieder, die in der Sonne gereiften Herbstfrüchten gleichen. In dem Gedicht „In tausend Formen magst Du Dich verstecken" verbindet sich diese Verlebendigungskraft mit dem pantheistischen Drang eines Einswerdens von Gott, der Natur und der Geliebten. So bewahrt die Dichtersprache in ihrer höchsten Steigerung nicht nur die Allgemeinsprache vor Ermattung, ein Verdienst, das ihr Humboldt besonders anrechnet, sondern bewirkt auch, um hier einen Terminus Cohens anzuwenden, die Auflösung der starren Begriffsworte in Begriffswortgefühle. Der geborene Lyriker wird diesen Weg gehen, der Gedankendichter wird die Mittel seines Erkennens und inneren Schauens auf die Kunst übertragen. Und hier ist die eigentümliche Tatsache festzustellen, daß auch scheinbar die Stimmung zerstörende Elemente den Stimmungston geben können, wenn sie aus der Eigenart des Dichters organisch hervorwachsen. So ist Schillers Kunstmittel, das er besonders häufig verwendet, die Antithese. Erdmann führt dafür das Beispiel an:

„Welch Schauspiel! aber ach, ein Schauspiel nur." Untersuchungen wie die letzten über die Möglichkeit, inneres Erleben auszudrücken, den eigentümlichen inneren Erregungszustand in eine adäquate sprachliche Form zu bringen, oder andererseits das Vermögen, durch die scheinbar bloße Nachbildung eines Denkvorganges oder logischen Prozesses zu erklären führt zu der Frage über den ursprünglichen Zusammenhang von Erkenntnis und Gefühl und damit, soweit sie sich auf ein Sprachphänomen konzentriert, zur Metaphysik der Sprache.

b) Zur Metaphysik der Sprache.

Es muß in die Anfänge menschlicher Geistestätigkeit zurückgegangen werden, um das Einssein von Denken und Fühlen vorstellbar zu machen. Das Denken als Folge des zuerst sinnlich empfindungsmäßigen seelischen Verhaltens, die Dichter darum als Erzieher der Menschheit zu aufsteigenden Stufen der Vergeistigung, hat Schiller

Digitized by Google

in seinen „Künstlern" in poetischem Schauen dargestellt. Wissenschaftlich wird eine ähnliche Ansicht vertreten bei Humboldt, der, bei seiner wiederholt herangezogenen Annahme einer Synthese des Geistigen mit dem Sinnlichen durch die Sprache eine Wechselwirkung von philosophischer und poetischer Sprache für möglich hält. An einzelnen Beispielen weist Humboldt nach, daß auch die Sprache der Philosophie in künstlerischer Verklärung auftreten kann. Seine Theorie kann durch zahlreiche Beispiele erhärtet werden. Eine solche poetische, absichtlich nicht begrifflich scharfe Form ist vor allem die Sprache Platos. Plato ist der Schöpfer eines philosophischen Stils von eigentümlicher Schönheit; man denke an die Beschreibung des Eros im Symposion, da Eros gefeiert wird als „Dämon" — zwischen Gott und Mensch, Kind des Reichtums und der Armut, deren „beider Natur und Zeichen" er hat:

„Eros ist seiner Mutter Sohn und darum ganz arm und gar nicht weich und schön, wie viele meinen; o nein, Eros ist hart und dürr und läuft barfuß herum und hat kein Dach, das ihn schützte; auf der nackten Erde ohne Lager muß er schlafen; vor allen Türen triffst Du ihn, auf den Straßen unter freiem Himmel liegt er: Eros hat der Mutter Art, die Armut läßt nicht von ihm. Dann aber ist Eros auch seines Vaters Sohn und ist, wie dieser, voll List nach allem, was schön ist und edel; er ist kühn und frech und stark, ein gewaltiger Jäger, und er kann die Netze knüpfen und die Eisen stellen . . . Da er nun nicht Gott und nicht Mensch geboren ist, so blüht er bald und ist voll Leben, bald ist er müde und stirbt hin, und das alles oft an demselben Tage . . . Die Weisheit strebt nach der letzten Schönheit, und Eros ist die Liebe zu allem Schönen: es liebt Eros also auch die Weisheit, und darum ist Eros ein Philosoph, Sokrates, ja, ja, ein Philosoph, denn der Philosoph ist nicht weise und nicht unwissend und ist zwischen den Weisen und den Toren in der Mitte" (Übersetzung von Rudolf Kaßner).

Aber auch Fichte und Schelling haben diese Form künstlerischer Gestaltung in ihren Werken erreicht, und mit Recht macht Humboldt darauf aufmerksam, daß selbst Kant bisweilen über die Sachlichkeit hinaus zu einem poetischen Schauen kommt, dem die Sprache sich adäquat verbindet. Das oft zitierte Wort vom „Gestirnten Himmel über mir und dem Sittengesetz in mir" ist ein Beleg dafür, daß sich Wendungen von packender, künstlerischer Wirkung nicht etwa da einstellen, wo sein rein intellektuelles Schaffen vorübergehend ermüdet ausruht, sondern wo sich die Denkkraft zur höchsten Konzentration und Plastik steigert. A. W. Schlegel, der dem Problem besonders

Digitized by Google

nachgegangen ist, wie das Geistige in der Sprache ausdrückbar sei, sieht die Lösung darin, daß die Sprache den Zweck der Philosophie im Voraus andeutet, weil sie im Wesen eins ist mit der Poesie. Über der ersten Darstellung der Sinnenwelt baut sich eine zweite unserer unsinnlichen Anschauungen auf. Das Band zwischen beiden sieht er im Bild. Das symbolisierende Vermögen in uns erzeugt aus den poetischen Elementen der Ursprache die Poesie. Ist so die Sprache aus den mythologischen Anfängen schließlich zum gefaßten Zeichen als Idee der Seele geworden, so ist damit bereits übergeleitet zu einer metaphysischen Deutung, wie sie Bernhardi in seiner Kunstlehre gibt. Für ihn ist es entscheidend, daß in der Einzelheit der Dichtkunst die Allgemeinheit liegen muß. Das dichterische Kunstwerk muß das begrenzte, faßlichere, menschlichere Universum sein, „dadurch nur bekommt das poetische Kunstwerk Bedeutung, dadurch wird es allegorisch, dadurch erhält es Ewigkeit, dadurch stellt es die Menschheit dar"[1]). Was hier nur vorübergehend angeführt und nur als Überleitung zu einer Sprachsymbolik verwendet ist, das ist Grundlage eines sprachphilosophischen Weltbildes in der Theorie Hebbels.

Hebbel hat sich mit dieser Frage besonders eindringlich auseinandergesetzt, sie zum Grundproblem und Ausgangspunkt seiner ästhetisch-philosophischen Untersuchungen gemacht. „Das Leben des Geistes tritt in der Sprache als Denken und Dichten hervor." Indessen wird in dieser Blickeinstellung nicht eine Vereinigung, eine Parallelisierung der beiden geistigen Ausdrucksmöglichkeiten erstrebt, sondern im Gegenteil, zum mindesten für die Sprache eine strenge Sonderung der jedem dieser Faktoren angehörigen Formen und Zeichen für notwendig erachtet. Die Sprache des Denkens gipfelt im Begriffe, die des Dichters im Symbol; die erstere löst alles Besondere ins Allgemeine auf, die zweite weist das Allgemeine im Besonderen nach. Der Symbolcharakter der Dichtung, in Bezug auf die Ausprägung der darzustellenden Ideen als ein besonderes Wertmoment künstlerischer Gestaltung gekennzeichnet, wird damit auf die Sprache übertragen. Sprachsymbolik besteht in der Fähigkeit, im scheinbar singulären Vorgang, im Gang der dramatischen Handlung dem Ausspruch, der organisch aus der gegebenen Situation erwächst, eine höhere Allgemeinbedeutung zu verleihen. So wie sich in der Charakteristik und in der Darstellung der Personen die Allegorie unterscheidet vom Symbol, so unterscheidet sich in der Sprache das Zitat vom stilisierten Ausdruck. Hebbels

[1]) Bernhardi, Bd. II, S. 125.

Digitized by Google

eigene Dichtungen spiegeln vielfach das geistige Leben in der Dichtersprache. Von der Absicht, Sentenzen zum Zitate zu prägen, trennt ihn eine Welt der Auffassung und der Gestaltung. Seine Personen sprechen nur von sich aus, rein aus der Notwendigkeit ihres persönlichen Lebens und Schicksals. Aber doch liegt in ihrer Sprache die Möglichkeit, Allgemeines im individuellen Gewand wiederzugeben. In den erschütternden Schlußworten der Maria Magdalena vollzieht eine Weltanschauung an sich selbst das Gericht in den Worten Meister Antons: „Ich verstehe die Welt nicht mehr." Auf diese Weise wird für ihn der Sprachprozeß zu einem Abbild des Lebensprozesses und der Weltanschauung. In einem Aphorismus „Unsere Muttersprache" wird der Bedeutung der Sprache im Hinblick auf ihren metaphorischen Gehalt ganz besonders nachgegangen. „Der ganze Mensch in seinem Verhältnis zur Welt, ja, wenn der Ausdruck gestattet ist, zu sich selbst, beruht auf der Sprache. Sie ist das Maß der Völker wie der Individuen, nach Anlage und Entwicklungsgrad, und ein Lebensprozeß, in dem alle übrigen sich abspiegeln." So gewährt eine Deutung des Ursprungs der Sprache zugleich einen Einblick in den Ursprung des menschlichen Welt- und Selbstbewußtseins. Diese Annahme wird unterstützt durch die Theorie Cohens. Er geht dem Problem bis in die letzten Verzweigungen nach, wie überhaupt die ursprüngliche Einheit von Denken und Dichten vorstellbar ist, wenn er den Sprachprozeß als eine Fortsetzung der Mythenbildung bezeichnet. Hiernach ist der Übergang von Mythos zur Poesie gekennzeichnet durch die Vergleichspartikel wie: Sie schafft eine Identität erweiterten Grades. Der Vorgang wird durch ein Beispiel erläutert. „Die Sonne ist im allgemeinen Weltmythos ein Held; so Herakles, Simson, Siegfried. Im Psalm wird die Sonne zu einem Gleichnis des Helden: Wie ein Held, zu durchlaufen die Bahn[1])." Dieses gleichnishafte wird in weiter führenden Bildern ausgemalt. „Und er (die Sonne) wie ein Bräutigam hervorgeht aus seinem Brautgemach". Zum Schluß wird der Psalmvers herangezogen, der die Vermittlung noch deutlicher erkennen läßt: „Er freut sich wie ein Held." Das Gefühl der Freude wird zum entscheidenden Wortgefühl, und die typische Bedeutung dieses Beispiels kann dann der Forscher nachweisen im Lied an die Freude: „Froh wie seine Sonnen fliegen durch des Himmels prächtigen Plan, laufet Brüder eure Bahn, freudig, wie ein Held zum siegen." Die metaphysische Ableitung ist in der Gedankenfolge wiedergegeben: „Jetzt fliegen nicht allein

[1]) Cohen, Ästhetik des reinen Gefühls, S. 370.

Digitized by Google

die Sonnen, sie sind nicht allein freudig, wie ein Held zum Siegen, sondern die Sonnen sind jetzt zum Gleichnis der Menschen, als Brüder geworden." Aber nicht nur das dithyrambisch gesteigerte Gefühl einer Seelenverfassung soll erfaßt werden, in der sich Erkennen und Empfinden unlöslich verschwistern, sondern die Entwicklung sprachlicher Vorgänge aus dem Mythos soll aus dem vorliegenden Beispiel verstanden werden. Der Mythos sieht in der Sonne den Helden mit den feurigen blonden Locken. Der Psalm ist schon Poesie, aber uralte, die noch unmittelbar mit dem Mythos verwachsen ist. Bei ihm heißt es schon: „wie der Held". In der Tat ist durch diese scheinbar so einfache Formel der Übergang vom Mythos zum Symbol vollzogen. In der kleinen Partikel „wie" liegt die entscheidende Dichtertat. Ein bedeutungsvoller geistiger Vorgang muß sich abgespielt haben, damit der Sprachgestalter zu einer derartigen Umdeutung, Umprägung des Vorstellungsbildes gelangt. Und den Wert dieser scheinbar selbstverständlichen Entwicklung für die Dichtersprache nachgewiesen zu haben ist das Ergebnis der scharfsinnigen Untersuchung Cohens. Im einzelnen zeigt er dann auf, wie die Theogonie, die Götterlehre der Antike, Eindrücke vermittelt, die sich im erkennenden Suchen zuerst zu Vergleichen und schließlich zu Begriffsworten umbilden. So schafft Pythagoras aus dem Feuer im Olympos die Atmung, so führen ja alle metaphysischen Anfangssysteme auf mythologische Glaubensvorstellungen zurück, und nur den begleitenden Gefühlen oder ihrer Abwesenheit ist es zuzuschreiben, ob die Begriffskraft der Prosa oder die Begriffswortgefühle der Poesie eintreten. Interessant ist es, zu der ausführlichen Behandlung des Gleichnisses durch Cohen vergleichsweise heranzuziehen, was Gundolf über den Gebrauch dieses Sprachmittels in Goethes Dichtung sagt. Die Anknüpfung an Cohen, der ja seine Gleichnisse vorwiegend der Bibel, dem Alten Testament, entlehnt, ist gegeben durch den Nachweis, daß Goethe in seiner Gleichnissprache mit beeinflußt ist durch den Orient, durch dessen „nicht bildliches, sondern gleichnishaft beziehendes, nicht vereinendes, sondern verknüpfendes, nicht zusammenformendes, sondern auseinanderlegendes, arabeskenhaft wahlloses Sehen"[1]). Wie aber kein Ausdruck, keine Schmuckform und kein Stilmerkmal der Sprache Goethes äußerlich, Nachahmung oder Zufall, sondern durch seinen jedesmaligen Lebensgehalt bestimmt ist, so entspricht auch die reichliche Verwendung der Gleichnisse in seiner Altersdichtung seiner

[1]) Gundolf, Goethe, S. 645.

Digitized by Google

Stellung zu Welt und Menschen. „Seit jener Zeit war Goethes Bilderbereich mehr und mehr aus dem sinnlichen Schauen in das geistige Wissen verschoben worden[1])." So wird gerade durch den Gleichnischarakter der Sprache Goethes Altersdichtung „geistige Durchdringung, Überschau, Auswahl, Deutung eines dunklen Lebensgrundes"[2]).

Zusammenfassung.

Bei allen Forschern, die sich mit dem Problem der Gemeinsamkeit von Denken und Dichten in der Sprache beschäftigt haben, wird der Einsicht Ausdruck gegeben, daß eine Sehnsucht nach Totalität zur Gestaltung drängt, und daß es dieser über das Empirische hinausgehende Drang ist, der das theoretische und das sinnliche innere Schauen eint, und der schon wurzelhaft angelegt ist. Die Dichtung führt dadurch zur Gestaltung des individuell Sinnlichen in gesteigerter, darum überindividueller und idealisierter Wirklichkeit. Der überragende Wunsch des einzelnen Schauenden und Schaffenden führt ihn zur Allerweiterung, die jedes Merkmal der Alltäglichkeit auch in der Sprache abstreifen läßt und ihn zu einer überindividuellen Allgemeingültigkeit des Sprachbildes führt. „Alle Zweifel, alle Kämpfe schweigen in des Sieges hoher Sicherheit; ausgestoßen hat er jeden Zeugen menschlicher Bedürftigkeit." Aber dieses idealisierte, vom Alltäglichen befreite Sprachgebilde ist durch die Dichterphantasie eines Einzelnen gegangen. Gerade die Sehnsucht, die ihn emporreißt, ist in ihrer Steigerung nicht nur der Wunsch des sich Auflösens im All, sondern höchste Persönlichkeitsentfaltung und Steigerung des Ichs. So zeigt sich erst in der Verbindung vom Allgemeinen und Besonderen die sprachliche Leistung des Dichters in ihrer Vollendung. Wir finden sie ausgeprägt in der Sprache des Genies.

II.

Sprachliche Leistung des Dichters in ihrer Vollendung.

1. Das Wesen des Stils.

Die in sich geschlossene, vom Zufälligen befreite Sprachform wird bezeichnet als Stil. Es ist die Fortsetzung des am Schluß des vorigen Abschnittes ausgeführten Gedankenganges, wenn Hebbel das sprach-

[1]) Gundolf, A. a. O. S. 681.
[2]) A. a. O. S. 667.

Digitized by Google

liche Produkt, in dem ein positiv individueller Geist den allgemeinen durchdringt und befruchtet, Stil nennt. Die beiden Kräfte, aus denen der Stil erwächst, geben die Möglichkeit doppelter Deutung: Sowohl das Einzelne, wie auch das Allgemeine können als eigentlich stilbildendes Merkmal angesehen werden. Gewöhnlich wird wohl die Eigenart, die Unvergleichlichkeit einer Sprachausprägung als Stil bezeichnet. Ein individualistisches Streben wird dieser Seite der Stilgestaltung besondere Bedeutung zumessen. So ist denn die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert eine Zeit, in der diesem Stilgesetz besondere Aufmerksamkeit zugewandt wird. Ist dieses doch der Beginn einer Epoche, die dem Einzelwesen wieder Raum und Entfaltungsmöglichkeit in der Dichtung verschaffen wollte: in der die „Neuentdeckung des Menschen" alle Betrachtungen leitete. Der Anreger, ja mehr, der seherische Verkünder des Neuen ist Hamann. Und wie seine symbolische Weltansicht grundsätzlich nach der ästhetischen Seite hin ausgebaut ist, so beruht auch auf ihr sein Stilbegriff. Nach Hamann ist die Sprache Ausdruck eines Geistigen, Befreiung des individuellen Denkens und deshalb Symbol einer geistigen Persönlichkeit. Die Schönheit des Stils, der „Schreibart", besteht in ihrer Eigenart, in ihrer individuellen Besonderheit. Diese Auffassung ist in der späteren Zeit sehr häufig wiederholt worden. Als ein Beispiel sei nur ein Wort Elsters erwähnt, der die Stillehre direkt mit der Genielehre verbindet, wenn er den Stil als das Produkt eines inneren Vorganges ansieht, als eine Nötigung des Genies. Weiter geht schon Steinthal, der einen doppelten Einfluß in der Entwicklung zum Stile wirksam erkennt. Wenn er hierbei den Einfluß des Inhaltes neben der Eigentümlichkeit des Redenden hervorhebt, so hat er damit dem Zusammenwirken des Allgemeinen und des Individuellen Rechnung getragen. Die Sprachform ist hiernach nicht unabhängig vom Stoff, sie wird durch den Inhalt zur Darstellungsform. Nach diesen unterscheidenden Merkmalen werden die einzelnen Dichtungsarten sprachlich geschieden. Zu diesem Einfluß des Inhalts kommt weiter die Eigentümlichkeit des Redenden oder Schreibenden. „Durch diesen doppelten Einfluß wird die Sprache zum Stil." Die Geschichte dieser Stile ist die Literaturgeschichte[1]). Ist somit der Stil geprägt vom Einzelnen und vom Allgemeinen, so muß den verschiedenen Einwirkungen nachgegangen werden. Das führt zunächst zur Untersuchung über die stilbildenden Merkmale des Allgemeinen.

[1]) Steinthal, Die Sprachwissenschaft. Wilh. v. Humboldt, S. 140.

Digitized by Google

a) Die stilbildenden Merkmale im allgemeinen.

Die vorangegangene Andeutung, daß es die Inhaltsbeziehungen sind, die die sprachlichen Ausdrucksformen hervorrufen, leitet hinüber zur Betrachtung der einzelnen Dichtungsarten.

aa) Stil des Dramas.

Für das Drama wird der Nachweis geführt von Dessoir. Die Sprache in der dramatischen Poesie unterscheidet sich von der aller anderen Dichtungsarten, als sie nicht nach Schönheit trachtet. An dem Beispiel Shakespeares wird nachgewiesen, daß sie mehr zu bieten hat als bloße Wohlgefälligkeit. Drei Kriterien werden der Sprache im Drama zuerkannt: Sie schafft mit an dem Gepräge des dichterischen Inhalts, sie dient der Charakteristik, und sie wird schließlich zum Symbol als Träger des Gehalts. Als Grund für das Fehlen des ästhetisch Wohlgefälligen wird die Rücksicht auf die Bühne hervorgehoben, die den Ton vergröbert. In der Tat läßt sich diese Bewertung, die Dessoir der Sprache des Dramas gibt, durch zahlreiche Beispiele belegen. Feinste Nüancen schaltet sie aus, für Schwingungen und Stimmungstöne hat sie keine Verwendung. Wenn auch Schiller in seinem Wallenstein-Prolog es als das höchste Lob seines Auditoriums ausspricht, daß dieses „fühlbar jedem Zauberschlag der Kunst den Geist in seiner flüchtigsten Erscheinung hascht", so hat er doch in seinen eigenen dramatischen Dichtungen auf differenzierte Stimmungsakzente verzichten müssen. Auch in seiner Wallenstein-Dichtung sprechen die Personen in lapidarer Einfachheit. Der dramatische Dichter malt al fresco. Im übrigen wird sich auch der Stil modifizieren, entsprechend den besonderen Aufgaben, die das Drama in seinen vielfachen Verzweigungen und Arten erfüllen will, denn der Begriff „Drama" ist ja nur ein sehr allgemein umschreibendes Kompositum für Werke so verschiedener Art, daß sie innerhalb der gleichen Gattung Raum lassen für ebenso große Unterschiede, wie sie außerdem zwischen den großen Gruppen Drama, Epos und Lyrik bestehen. Darauf nimmt auch der Ästhetiker Rücksicht, wenn er die Sprache des Dramas charakteristisch differenziert: „Sie ist leichtfüßig in Konversationsstücken, derb in Volksstücken; unmittelbar kann aus tändelnden, witzigen Wortspielen die Heiterkeit der Komödie und ebenso unmittelbar aus wuchtigen, schweren Versen des Schicksals Tragik uns anwehen[1])." Grundlegend kann man wohl zwei Stilarten im Drama unterscheiden, denen sich selbst die Verse, ihre Schwere

[1]) Dessoir, Ästhetik, S. 373.

Digitized by Google

oder ihre Leichtigkeit bei scheinbar gleichem Versmaß anpassen. Man denke an das feierlich ernste Schreiten der Sprache im ersten Monolog der Iphigenie, der uns den ganzen Inhalt der Dichtung in erhabener Gefühlsspannung voraussahnen läßt; und man vergleiche hiermit den fast an Prosa gemahnenden Tonfall in Lessings Ringparabel, um den Gegensatz einer stilisierten und einer realistischen Sprache aufzunehmen. Wenn wir trotz dieser Weiten und Gegensätze von einem Dramenstil bei Verwendung des gleichen Metrums des Blanc verses an sich sprechen, so liegt das Gemeinsame, das stilverbindende Moment darin, daß die Sprache der Handlung dient, eine Gegenwart vortäuscht, nach Dessoir die „ursprüngliche Freude an dem vermittelt, was geschieht". Diese Freude wird durch rhetorisch dramatische Formung in den Kreis der Wortkunst versetzt: einer Wortkunst, die um so spezifischere Energie entfalten muß, als die ganze Rede in die Form des Dialogs oder des Einzelgesprächs gespannt ist. Damit ist die Betrachtung auf ein wesentliches Sprachphänomen des Dramas hingelenkt: den Monolog. Die Berechtigung desselben wird von der modernen Bühnenkunst dem Drama vielfach abgesprochen und vorwiegend sind es wohl die langen Monologe Schillerscher Helden und Heldinnen, die dem Einzelgespräch überhaupt den Vorwurf der Unlebendigkeit eingetragen haben. In diesen Monologen hat sich ja auch der Gedanke, die aus dem Intellekt hervorgegangene Betrachtung eine so gemäße Sprachform geschaffen, daß sie Einzelgespräche — vollkommen aus dem übrigen Stil des Dramas herausgerissen — entweder wie für sich abgeschlossene Lehrgedichte oder wie wohlaufgebaute, logisch einwandfreie Beweisführungen wirken. Zu der ersten Gruppe könnte man die in den Dialog eingefügten, aber ganz monologisch wirkenden Auslassungen Max Piccolominis über den Frieden rechnen: „O schöner Tag, wenn endlich der Soldat zum Frieden heimkehrt, zu der Menschlichkeit" und Maria Stuarts: „Eilende Wolken, Segler der Lüfte." In dieselbe Gruppe monologischer Betrachtungen gehört Melchthals Lobpreisung der menschlichen Sehkraft: „O eine edle Himmelsgabe ist das Licht des Auges." Zur zweiten Gruppe gehört vor allem der Tell-Monolog und der große Monolog Wallensteins (W. T. I.) mit seiner durchgeführten Disposition, fast einem juristischen Plaidoyer gleichend. Die Kritik dürfte sich aber hier lediglich gegen die logische Kühle des Dichters, nicht gegen die sprachliche Gestaltung wenden, denn diese ist so adäquat dem auszudrückenden Gedanken, daß sie zu einem Symbol der inneren Vorgänge wird. Der Monolog Schillers ist indessen nicht der einzige und nicht die höchste Form des nach außen

Digitized by Google

gekehrten Inneren eines Menschen, der Charakteristik dienend. Gerade der scharfe Charakteristiker kann in entscheidenden Momenten das Einzelgespräch, die lautgewordene Seele nicht entbehren. Ein Meisterstück solcher Persönlichkeitsgestaltung und zugleich die natürliche Fortsetzung des charakterisierenden Dialogs ist Hamlets: „Sein oder Nichtsein." Wirkungsvoll, wenn auch überaus knapp und sparsam, verwenden Hebbel und Kleist den Monolog. Es ist besonders interessant zu sehen, wie der Theoretiker der „Rede", der geborene Dramatiker und Schöpfer des modernen Dialogs bisweilen das Einzelgespräch einfügt: „Das Leben nennt der Derwisch eine Reise." — Die Sprache ist hier kurz und stoßweise, Ausdruck eines seelischen Zustands, in dem der Mensch nicht stille sein kann, auch wenn er auf keinen Zuhörer rechnet, ein Dialog mit sich selbst, Realistik. Immer, ob in der Sprachweise des Monologs oder Dialogs, ist demnach das Drama in der Wirkung auf einen Zweiten gestellt, das gibt der Sprache ihre eigene Prägnanz und ihren Stil, das unterscheidet sie grundsätzlich von der inneren Ruhe, Abgeschlossenheit, Selbstsicherheit der Sprache im Epos.

bb) Stil des Epos.

In seinem Überblick über die Verschiedenheit der einzelnen Dichtungsarten gibt Bernhardi als Grund für die gemäßigte Sprache des beschreibenden und erzählenden Gedichtes an, daß die Darstellung nicht unmittelbar aus der Empfindung entsteht, der Dichter hier als Repräsentant der Menschheit auftritt und der Stoff der Vergangenheit angehört. Er geht in seiner Analyse so weit, in dem Epos lediglich das prosaische Streben der Mitteilung zu sehen, Faßlichkeit und Notwendigkeit als Ziel hinzustellen und hieraus das Fehlen der poetischen Anschaulichkeit abzuleiten[1]). Eine solche bloße Tatsachenmitteilung wird jeder ablehnen müssen, der in dem Epos eben Dichtung sieht und darum auch in ihr einen angelegten Stilisierungsdrang erkennen wird. Ihre Prägung erhält die Epik nach Dessoir, der eingehend alle einzelnen Dichtungsarten untersucht, durch ihre Bestimmung zum Lesen. Aus ihr werden die Sprachvorstellungen gestaltet. Weder die Gesichtsbilder noch die starken Sachgefühle bestimmen den ästhetischen Wert des epischen Stils, er muß die Gefühle auslösen, die nur durch das Gelesene, also nach persönlicher Art innerlich erklingende Worte hervorgerufen werden können. Dieser Gedanke Dessoirs kann durch Beispiele reichlich unterstützt werden. Das Epos ist die Dichtungsart

[1]) Bernhardi, S. 71—73.

Digitized by Google

einer Epoche, eines Zeitalters, das in sich noch die Merkmale abgeschlossener Ruhe, naiver Lebenshaltung, gläubiger und doch furchtloser Weltauffassung birgt. Diesem epischen Lebensstil entspricht die Dichtung und die ihr gemäße Sprache. Bei keinem Volk sind die Voraussetzungen dafür so günstig, so naturbedingt wie bei den Griechen, die darum der Welt die mustergültigen, in ihrer abgeschlossenen Vollendung unerreichten homerischen Epen geschenkt haben. Die deutschen Volksepen erscheinen daneben als versteckte Dramatik und weiter kann gefolgert werden: So wie gewisse Zeitalter das Epos begünstigen, so auch gewisse Persönlichkeiten und in diesen wiederum einzelne Lebensabschnitte. Goethe ist Epiker, jeder Zug seines Wesens drängt zur Abgeklärtheit oder Harmonisierung der widerstreitenden Elemente des Geistes, und niemals war diese seine Eigenart ausgeprägter als nach der italienischen Reise. Darum konnte er in dieser Zeit höchster Produktionskraft, gesteigert durch das Freundschaftserlebnis mit Schiller, noch ein wirkliches Epos schaffen — in einer Literaturepoche, die dieser Gattung bereits fremd gegenüberzustehen schien. „Hermann und Dorothea" ist das letzte Epos der deutschen Dichtung, das diesen Namen verdient. Nicht nur der über das Idyll herausgehende historische Hintergrund gibt der Dichtung das heroische Gepräge, sondern vor allem ist es die Sprache, die in Ruhe, Gelassenheit und Würde, in Bilderreichtum, Vergleichen und schmückenden Beiwörtern den epischen Stil manifestiert. In der nachklassischen Zeit tritt an Stelle des Epos, das nur noch ein Dasein in Scheindichtungen führt (Jordans Nibelungen), der Roman.

cc) Stil des Romans.

Wie sehr er oder seine Unterart, die Novelle, die Erzählung, imstande sind, auch von einem Dichter gemeistert zu werden, der nicht eigentlich Epiker ist, beweist die unvergleichliche Erzählerkunst Heinrich von Kleists. In ihr fehlt jede „epische Breite", die weit ausholenden Bilder sind einer knappen Charakterisierungskunst gewichen, an Stelle der behaglich und besinnlich sich fortbewegenden Erzählung tritt die Spannung der Handlung. So wird der Roman und die Novelle zum Spiegel unserer hastenden, bewegten, psychologisch durchleuchteten Zeit, wie das Epos uns ein vergangenes Zeitalter der Ruhe und der Besonnenheit malt. Diese Eigenart des modernepischen Stils wird von Dessoir scharf erfaßt, wenn er urteilt: „In unseren besten Erzählungen wird vieles eigentlich und begrifflich ausgedrückt. Wir haben Wortwerke erlesenster Qualität, die beinahe ohne jede Metapher

Digitized by Google

auskommen. Der Dichter, der aus dem Herzen der Sprache herausschreibt, liebt das lebendige Zeitwort und hält dem Stil das unnütze Fett schmückender Beiwörter fern; denn er spricht ebenso bestimmt (nur anders) wie ein militärischer Befehlshaber[1])."

Die hier niedergelegten Grundsätze werden in eine besonders interessante Beleuchtung gerückt, wenn ein schaffender Künstler selbst dazu Stellung nimmt. Die „Kunst der Erzählung" macht Jakob Wassermann zum Gegenstand einer Untersuchung. Ausgehend von der hohen Verpflichtung des Erzählers, scheidet er scharf zwischen den Schriftstellern, „die den Allerweltsstil benutzen" und den Gestalten, die der aus dem dargestellten Gegenstand erwachsenden inneren Notwendigkeit folgen. Die ersteren werden nie zu Herren ihres Wortes, ihrer Gedanken, ihrer Phrase. „Das glühendste Erlebnis muß ihnen erstarren, erhabene Stimmungen werden trivial, jede Inspiration wird Absicht, jede Beeinflussung von außen Nachahmung, alles, was kräftig ist, brutal, und was fein ist, schwächlich[2])." Damit sich der Schriftsteller von dieser Pein befreie, muß er den Alltagsstil oder auch den — ebenso abgenutzten typischen — Romanstil hinter sich lassen, der Notwendigkeit einer dem Gehalt adäquaten Form Folge leisten. Aus dieser Notwendigkeit, die sich ergibt aus dem erzählten Gegenstand, ersteht nicht nur ein neuer Stil, sondern seine Berechtigung, ja wiederum fast Gesetzmäßigkeit erweist sich in dem unbegrenzten Vertrauen des idealen Lesers zum Erzähler. Und dieses Vertrauen entsteht wiederum durch Glaubwürdigkeit, denn die Art des Erzählens ist nur ein scheinbar Äußerliches, in Wirklichkeit ist sie die Seele der epischen Kunst. Das bereits von Dessoir betonte Merkmal, durch das sich epische von dramatischer Dichtung unterscheidet, die Bestimmung zum Lesen, nicht zum Hören, wird von Wassermann zu der These präzisiert, daß ein grundlegender Unterschied zwischen mündlicher und schriftlicher Erzählung liegt. „Dazwischen liegt ein so tiefer Abgrund, daß ihn nicht Geist, nicht Wissen, nicht Wahrhaftigkeit zu überbrücken vermögen, sondern lediglich künstlerische Genialität. Es ist der Abgrund zwischen Wesen und Schein, zwischen dem Spiegel und den Personen, die davorstehen, zwischen Leben und Einwirkung, zwischen der Minute und der Ewigkeit[3])."

Im Gegensatz zu der naiven Phrase „schreibe wie Du sprichst"

---

[1]) Dessoir, a. a. O. S. 380.
[2]) Wassermann, Die Kunst der Erzählung, S. 5.
[3]) Wassermann, a. a. O. S. 16.

Digitized by Google

und ähnlichen wohlmeinenden Redensarten oder auch Forderungen, die den Wert einer schriftlichen Darstellung von ihrer möglichen Angleichung an das gesprochene Wort abhängig machen wollen, wird in Wassermanns Ausspruch das strenge Gesetz eines wahrhaft epischen Stils verkündet. In den Gegenüberstellungen von Wesen und Schein, Personen und Spiegel, Leben und Erinnerung, wird der Umgestaltungsprozeß nach der Seite einer zusammengefaßten und in dieser Verkürzung unrealistischen Sprachform angedeutet. In der Kennzeichnung der gemäßen Sprache kommt Wassermann zu demselben Ergebnis wie Dessoir: Die eigentümliche Kraft der deutschen Sprache ruht im Zeitwort, der mittelmäßige Prosaist legt sich mehr auf das schmückende Beiwort. Diese Feststellung gibt Veranlassung zu einem Vergleich Goethes mit einem der Prosaisten der Gegenwart, d. h. einem Romanschriftsteller, der gerade um die Jahrhundertwende vielfach als der typische Gestalter des entgötterten 20. Jahrhunderts angesehen wurde: Emile Zola. Es wird eine Feuersbrunst in Goethes Dichtung (Wilhelm Meister) und bei Zola gegenübergestellt, die nach Wassermanns Urteil gegen den letzteren zeugt: aus fünfzig Seiten eines Schilderers macht der Epiker zehn Zeilen, der Grund ist auch hier wieder Knappheit, d. h. Notwendigkeit, Gesetzmäßigkeit. „Der erzählende Stil beruht keineswegs auf der Ausmalung der Situationen, sondern er ruft die Situationen nur zu einem höheren Zweck hervor, um sie in vollkommener Ruhe vorübergleiten zu lassen." Als der vollkommenste Vertreter dieser epischen Kunst wird Kleist genannt. Er ist größtes erzählerisches Genie, das wir besitzen.

dd) Stil der Lyrik.

Zwischen der erzählenden und der lyrischen Dichtung besteht der stärkste Gegensatz, der innerhalb der Poesie erfaßbar ist. Während der Romanschriftsteller mit Notwendigkeit dazu getrieben wird, außerästhetische Bestandteile zu verwenden und er darum, nach Schillers Ausspruch, „ein Halbbruder des Dichters" ist, gibt das lyrische Gedicht die von der Empirie befreiteste, in sich geschlossenste Erlebnisgestaltung in dem Sinne Gundolfs, der zwischen „Urerlebnis" und Bildungserlebnis scheidet. Die Lyrik ist rhythmisiertes Urerlebnis. Dadurch entsteht in lyrischer Vollendung eine Kongruenz von Gefühl und Wort, höchste Gesetzmäßigkeit, — in dem Sinn reinster Stilnotwendigkeit. Nur bedingt wird man daher den Satz gelten lassen, daß auch Gedichte im Durchschnitt so genossen werden, daß zuerst ihr Inhalt aufgenommen wird. Eine solche außerhalb der künstlerischen

Digitized by Google

Wirkung liegende Begleiterscheinung wird gerade in der Lyrik am ehesten ausgeschaltet sein. Auch in ihrer Stoffbefreitheit beruht ihre künstlerische Höhe. Wenn der Ästhetiker nun auch die Lyrik stofflich nicht begrenzt sehen will — mit Recht, denn diese Kunstgestaltung prägt sich jeden Stoff spezifisch um, so verlangt er doch eine formale Einschränkung durch Ablehnung der Gedichte, in denen die Leidenschaft schrankenlos waltet. Denn was für alle Künste ästhetisches Gesetz ist: daß elementares Fühlen nicht ausreicht und starke Bewegungen immer kunstfremd sind, ist wiederum Hauptkriterium für die lyrische Dichtung. Gerade mit dieser Forderung — der Bewegungslosigkeit in der Bedeutung des Zeitmaßes hat sich ein Vortrag von Helene Herrmann[1]) auf dem ästhetischen Kongreß eingehend beschäftigt. Sie formuliert nicht so sehr den Gegensatz zum epischen als vielleicht zum dramatischen Gestalten. Der Monolog gibt einen Zustand, durch den hindurch ein Wesen zu anderen Zuständen wächst, im lyrischen Gedicht ist der Zustand selbst die Lebenseinheit. Aber dieser Zustand wird nach der Auffassung der Vortragenden — und das macht ihn für unsere Forderung so fruchtbar — Rhythmus und Sprache. An dem Sprachakzent, dem Energienverbrauch oder Stimmungsgehalt wird erklärt, wie die gleichen Worte durch die spezifische Sprachgestaltung dichterisch verwendet werden können. So ist die referierende Sprachweise episch, die Sprache als Aktion ist dramatisch. In der Lyrik ist „keine Sachbezeichnung mehr, kein Aktionssignal, sondern das Wort unmittelbar reproduziert alle Empfindungen, die sich in einer bestimmten Situation an die Sache anschließen können, die es nennt, und diese Art, Worte als reine Tonfälle, als Gefühlsgebärden zu brauchen, ist die Verfassung der Sprache, die der lyrischen Gesetzlichkeit gemäß ist"[2]). Aus dieser Eigenart der Sprachbenutzung ergibt sich die Tendenz, keine Zeitfolge in der Lyrik darzustellen. Ein lyrisches Gedicht ist immer etwas Zuständliches, es ist darum eine Einheit, die ausgeprägt wird. Und so bezieht sie nicht nur die Welt der Objekte in ihre Gestaltung ein, so daß diese nicht mehr als Objekte, sondern als reine Bedeutung, als gefühlsreproduzierende Kräfte wirken, sondern auch die Zeit bezeichnenden Worte werden ebenso nur seelische Gebärden. Sprachlich bedeutet das wiederum, daß das Wort als Erkenntnis- oder Verständigungsmittel umgewandelt ist in den Träger

[1]) Helene Herrmann, Die Erscheinung der Zeit im lyrischen Gedicht. Ästhet. Kongreß 1913.

[2]) Helene Herrmann, a. a. O. S. 356/57.

Digitized by Google

eines Gefühlszusammenhanges; mit der Ausdrucksweise Cohens, die hier besonders anwendungsfähig wäre: daß die Begriffsworte umgewandelt werden in Wortgefühle. Bei der Untersuchung über die Zeitlosigkeit der scheinbaren Zeitbezeichnungen im lyrischen Gedicht wird als Beispiel das Wort Goethes herangezogen: „Warte nur, balde ruhest du auch", das kein Zeitmaß, sondern eine Stimmung, ein wehmütiges Gelassensein ausdrücken soll. So ist hier in Beurteilung der besonderen Wortbedeutungen in der Lyrik gesagt: „Wie Nacht, Mond, Meer, ihm nicht Dinge sind, sondern Bedeutungen, Tonfälle von unersetzbarer, sinnlich überzeugender Kraft, so sind es ihm: heute, morgen, ewig, niemals, alle Ordnungen von früher und später, und er benutzt einzig ihre Möglichkeit, auf den Hörer als reine Bedeutsamkeit zu wirken[1])."

Diese Ausführungen Dr. Helene Herrmanns finden ihre eigenartige Bestätigung in der Beurteilung Goethescher Lyrik durch seinen tiefsinnigen Deuter, durch Gundolf. In der Tat ist für ihn die Lyrik stets zeitlos, oder vielmehr: Augenblickspoesie; in dem Sinne, daß sie „Vergottung des schönen Augenblicks" bedeutet. In der Lyrik spricht der Dichter (Goethe kann für immer als der Repräsentant höchster lyrischer Dichtkraft genommen werden) aus „was ihm begegnet unter dem Gesichtspunkt seiner schönen Augenblicke, seines Ich, also von seinem lyrisch bewegten Herzen aus — die Ewigkeit sub specie momenti"[2]). Lyrik ist — und hierin beruht ihr tiefster Gegensatz zu jeder Epik — nicht stoffgebunden, sondern erlebnisgebunden. „Das Erlebnis des Frühlings ist sein Stoff, nicht der Frühling selbst. Die Verwechslung dieser beiden grundverschiedenen Inhalte, eines Gegenstandes mit dem Erlebnis eines Gegenstandes, ist ein Grundirrtum der alten Ästhetik"[3]). Aus diesem Charakter einmaligen Erlebnisses einer jeden lyrischen Dichtung ergibt sich dessen Einswerden mit dem Wort: „In Goethes Lyrik ist das Erlebnis gleich Wort, das Werden selbst ist Sprache, das Gefühl braucht keinen Bildleib, sondern hat gleich einen Klangleib[4])."

„Das Ich stellt hier seine Erregung nicht vor, sondern die Erregung des Ich selbst stellt sich dar in Sprache, als melodisch rhythmisches Sprachbild[5])." Und es ist darum an die letzten Wurzeln ly-

[1]) Helene Herrmann, a. a. O. S. 364.
[2]) Gundolf, a. a. O. S. 650.
[3]) Gundolf, a. a. O. S. 21.
[4]) Gundolf, a. a. O. S. 102.
[5]) Gundolf, a. a. O. S. 59.

Digitized by Google

rischer Ausdruckskraft überhaupt gerührt, wenn ausgesprochen wird, daß es ihr gelang, „für jenes irrationale Erleben, Beben und Glühen selbst einen irrationalen Sprachausdruck zu finden, die Transposition eines Zustandes in einen Gegenstand zu vermeiden und die seelische Bewegung gleich, unabhängig vom Gegenstand, in der Sprache zu fassen“[1]).

Suche man sich einen Überblick über die verschiedenen Beurteilungen der Sprache in der lyrischen Dichtung zu verschaffen, so gewinnt man den Eindruck, daß die Ästhetik — bei Abweichungen im einzelnen — doch fast ausnahmslose in dieser Gattung formal betrachtet, die höchste und vollendetste Kunstart sieht. Während bei der Bewertung der Dichtung nach ihrer inhaltlichen Seite hin das Drama an erster Stelle genannt zu werden pflegt, nimmt als sprachliches Gebilde die Lyrik diesen Platz ein.

„Lyrik, als unmittelbarer und nicht zweckhafter Sprachausdruck einmaliger Schwingung, hat keine lernbaren Regeln, und was man aus jedem lyrischen Gedichte nachher als sein Gesetz abziehen kann, ist nicht anwendbar, denn es ist nur ein sprachgewordener, nie wiederkehrender Augenblick einer nie wiederkehrenden Seele. Die Lyrik setzt zwar, wie jede Kunst, auch lange handwerkliche Ausbildung des Materials, also der Sprache voraus, aber die einzelne lyrische Leistung steht um so höher je mehr sie Sprachwerdung einer unwiederbringlichen irrationalen Schwingung ist[2])“

Wiederholt begegnen wir Aussprüchen wie diesen: „Lyrische Dichtkunst steht, weil sich in ihr kein eigentlich prosaischer Bestandteil einmischt, am höchsten[3])“ Diese innere Geschlossenheit wird von Bernhardi abgeleitet, von der eigentlichen Objektlosigkeit der Lyrik. Es wird von ihm hervorgehoben, daß von der Dichtkunst nicht eine Anschaulichkeit gefordert werden darf, wie sie die reine Plastik produziert. Und dieses — ja schon vorher eingehend erörterte — Problem findet auf die Lyrik die Anwendung: Die Anschaulichkeit fehlt fast vollkommen im lyrischen Gedicht, denn ihm fehlen die Objekte. Der von Dr. Helene Herrmann untersuchte Begriff der Zeitlosigkeit ist hier wesentlich und wertvoll ergänzt durch den der Objektlosigkeit und das von aller Erdenschwere befreite Leben, das die Lyrik in einer überempirischen Sphäre zu führen scheint, ist damit auf 2 Kriterien

[1]) Gundolf, a. a. O. S. 99.
[2]) Gundolf, Goethe, S. 450.
[3]) Bernhardi, a. a. O. S. 76, Bd. II.

Digitized by Google

gebracht. Bernhardi spürt weiter der von ihm hervorgehobenen Eigenart der Lyrik in den einzelnen Verzweigungen der Gattung nach. Die Chöre stellen die lyrischen Partien des Dramas dar. Aber gerade bei diesen Teilen lassen sich besondere Ausdrucksformen lyrischer Kunst nachweisen. Die vom äußeren Gegenstand unbeeinflußte Gefühlssphäre des Gedichtes läßt auch eine kühnere, eigenartigere, die Erfahrung zurücklassende Sprache entstehen. „Die Dichtersprache wird in den poetischen Gattungen am kühnsten und eigentümlichsten sein, in welchen die Willkür der Darstellung und die Heftigkeit derselben am größten ist." Danach steht die Sprache des lyrischen Gedichtes als die kühnste obenan. Populär ausgedrückt bedeutet es, daß die lyrischen Dichter die schwersten für das Verständnis sind; in romantischer Auffassung: daß Kühnheit, Verwegenheit, Unrealistik der Sprache Kennzeichen der originellen, von der Konkretion gelösten Künstlerindividualität sind. Darum finden sich im lyrischen Gedicht mit unmittelbar eingreifender, heftiger und reiner Empfindung „die dreistesten und kühnsten Verknüpfungen in den Sprachbildern, die seltensten, ältesten, willkürlichsten Wortfügungen und kecksten Lizenzen". Die poetisch kühnste Sprache im Drama findet sich im Chor, weniger im Dialog, in ihm ist das Maß der poetischen Sprache in dem Grade entscheidend, als es sich durch Darstellung der Affekte jeder Art der lyrischen Vorstellung nähert. Diese Beurteilung der Lyrik wird in ihrer starken Einseitigkeit aus der romantischen Auffassung erklärt und entsprechend eingeschränkt werden müssen. Die Lyrik der klassischen Zeit, Goethe, und auch das Volkslied lassen sich nicht nach diesem Maßstab der Kühnheit und Bilderfülle einreihen und bemessen. Einfachheit scheint ihr Wesen zu sein; und doch läßt sich, wenn diese Gedichte im einzelnen untersucht werden, der Grundsatz, den Bernhardi vertritt, fast durchweg in seiner Stichhaltigkeit nachweisen. Die Jugenddichtungen Goethes geben ständige Belege:

„Schon stand im Nebelkleid die Eiche,
Ein aufgetürmter Riese da,
Wo Finsternis aus dem Gesträuche
Mit hundert schwarzen Augen sah."

Und man denke selbst an ein so zunächst ganz schlicht wirkendes Gedicht wie „Das Veilchen". Wie gegenstandslos, d. h. nicht durch den Sinneneindruck realisiert und überraschend eigenartig ist der Ausdruck: „Ein Veilchen auf der Wiese stand, in sich gebückt und unbekannt." Ganz anschauungslos, gegenstandslos, zeitlos und darum

Digitized by Google

der Wirklichkeit entrückt ist ein Gedicht, das durch seinen Titel gerade das Gegenteil, Bewegtheit und Sturm anzudeuten scheint: „Rastlose Liebe."

„Dem Schnee, dem Regen,
Dem Wind entgegen,
In Dampf der Klüfte,
Durch Nebeldüfte,
Immerzu, immerzu!
Ohne Rast und Ruh."

Was bei Goethe sich an lyrischer Spracheigentümlichkeit in Einfachheit und teilweise in Stille birgt, wird augenfälligstes Merkmal bei der neueren Lyrik, namentlich wenn sie romantisch beeinflußt ist.

„Es läuft der Frühlingswind durch kalte Alleen,
seltsame Dinge sind in seinem Wehn.
Er hat sich gewiegt, wo Weinen war
und hat sich geschmiegt in zerrüttetes Haar.
Er schüttelte nieder Akazienblüten,
und küßte die Glieder, die atmend glühten.
Durch die glatten kahlen Alleen
treibt sein Wehen
blasse Schatten,
und den Duft,
den er gebracht,
von wo er gekommen
gestern nacht.
Lippen im Lachen hat er berührt,
die weichen und wachen
Fluren durchspürt.
Er glitt durch die Flöte
als schluchzender Schrei.
An dämmernder Röte
glitt er vorbei.
Er glitt mit Schweigen
durch flüsternde Zimmer
und löschte im Neigen
der Ampel Schimmer."

(Hofmannsthal, „Vorfrühling").

Doch was in der romantisch beeinflußten Lyrik zu einer Eigenart der Sprache führt, die der Kühnheit und gesteigerten seelischen Verfassung ihre Besonderheit verdankt, das wird zu einer leidenschaftsbefreiten, von innerer Geschlossenheit getragenen, jeder Alltäglichkeit entrückten Sprache bei den Dichtern, die den besonderen Bezirk ihres

Digitized by Google

einheitlichen, unbeeinflußten Lebens dichterisch, d. h. lyrisch gestalten. Hierhin gehört Stephan George und sein Kreis. Sein Schaffen kann sich weder dramatisch noch episch zum Ausdruck bringen, da ihm die Möglichkeit des Wirkenwollens, der Beziehung zum Hörer vollkommen fehlt. Seine Kunst ist die der abgeschlossenen Begrenztheit reiner Lyrik und seine Sprache ist die adäquate Formgestaltung,

„Meine weißen ara haben
Safrangelbe kronen.
Hinterm gitter wo sie wohnen
Nicken sie in schlanken ringen
Ohne ruf ohne sang
Schlummern lang
Breiten niemals ihre schwingen.
Meine weißen ara träumen
Von den fernen dattelbäumen.
(„Der Waffengefährte").

„So weit eröffne sich geheime kunde
Daß vollzahl mehr gilt als der teile tucht
Daß neues wesen vorbricht durch die runde
Und steigert jeden einzelgliedes wucht:
Aus diesem liebesring dem nichts entfalle
Holt kraft sich jeder neue tempeleis
Und seine eigne — größre — schießt in alle
Und flutet wieder rückwärts in den kreis."
— — — — — — — — — — — — — —
„Wer schauen dürfte bis hinab zum grund
trägt ein gefeits heim zu aller wohl
den Zauber als Begehrung und als Bild . . .
(„Der Stern des Bundes").

Zeigt sich an den einzelnen Dichtungsarten, daß jeder Gehalt die ihm entsprechende Sprachform braucht, daß die Lyrik insonderheit eine höchste Vereinheitlichung ihres eigentümlichen Gehaltes und der entsprechenden Gestaltung benötigt, so wird diese ihre Art, die sie formal zur Gattung macht, mit gekennzeichnet durch die für sie in unbedingtem Sinne geltenden Gesetze der Rhythmik.

b) Der Rhythmus.

Der Zusammenhang von Sprache und Rhythmus wird von dem Vertreter der modernen Verslehre, von Heusler, mit dem Ausspruch gekennzeichnet, daß die Sprache der Stoff ist, dem rhythmische Kunstformen aufgeprägt werden. Die Sprache heißt bei den Griechen das Rhythmecomenon, und sie verhält sich zu den noch ungeformten

Digitized by Google

Versen wie der Stoff des Bildhauers zum abstrakten Schema. Auf den Stoff der Sprache muß in der Versgestaltung Rücksicht genommen werden und so wird der Rhythmus und die Behandlung metrischer Gesetze kennzeichnend für Stileigentümlichkeiten, welche Dichtungsarten einerseits und Dichterpersönlichkeiten andererseits charakterisieren. Der Vers hat eigene Stilisierungsgesetze, Ablehnung derselben ist unberechtigter Naturalismus. Ein Wegweiser ist darum berechtigt, sei es in Notenschrift, oder in gleichwertigen Zeichen. Und so wie der Leser den Takt der Verse in sich widerhallen lassen muß, so muß er auch den Hörer in rhythmische Bewegung versetzen. Die rhythmische Gebundenheit des künstlerischen Ausdrucks ist die Analogie zur freiwilligen Gebundenheit des Individuums. Es ist die Begrenzung durch die Form, durch die sich das künstlerische Verhalten offenbart. Ganz ähnlich war auch der Sinn des Rhythmus aufgefaßt worden in dem bereits herangezogenen Aufsatz von Helene Herrmann, nur daß sie, entsprechend der besonderen Charakterisierung der Lyrik, im Rhythmus keine Bewegung, sondern auch hier wieder Ruhe und Begrenztheit sieht. Der lyrische Rhythmus erstrebt danach Gefühlsbindung im Gegensatz zur Bewegung und wird in diesem Bemühen noch besonders unterstützt durch Refrain und Strophe.

Was hier für eine besondere Kunstgattung versucht wird, ihr Wesen, ihre eigenartige Beschaffenheit aus ihren rhythmischen Gesetzen mitzuerklären, das wird zu einem allgemeinen Prinzip, wenn Stilgesetze für die Dichtung überhaupt oder die Nationaldichtung der Völker aufgedeckt werden sollen. Einheitlich ist diese Methode durchgeführt bei den Romantikern. Indem sie — wie schon vorher aufgezeigt wurde — von der einseitigen, aber für sie unbedingt gültigen Voraussetzung ausgehen, daß die griechische Sprache quantitierend, die deutsche akzentuierend ist, finden sie höchst geistreiche Erklärungen und leiten aus diesem postulierten Gegensatz die Merkmale von Sprachen und Literaturen ab. So wird die griechische Sprache hiernach die eigentlich euphonische, Wohlklang ist ihr Wesen, Ebenmaß ihr Charakteristikum, Harmonie ihr Vollkommenheitsideal. Die deutsche Sprache ist auf das dynamische Prinzip gestellt, sie muß die Leidenschaft an Stelle des Gleichmaßes, die Expansion an Stelle weiser Beschränkung stellen. Der faustische Drang, das Urwesen der Deutschen, es drückt sich auch aus in ihrer Sprache und deren dichterischer Formgestaltung, dem Vers. Diese sprachpsychologische Beweisführung hat etwas besonders Bestechendes dadurch, daß sie ihre Analogie in der bildenden Kunst findet, in der die Griechen gleichfalls als das formal geschlossene Volk,

Digitized by Google

die Deutschen als die Vertreter eines leidenschaftlichen Stiles auftreten. Im deutschen Vers ist die Rücksicht auf den Iktus vorwiegender; er liegt hier auf den gehaltvollen Redeteilen, kann im griechischen Vers in einer Senkung vorüberschweben. Das ist das deutsche Gedankliche und unter Umständen Gemütliche „der dynamische Ton, der nach der Hebung verlangt", aber er darf nicht zu einer Schematisierung und Mechanisierung führen[1]).

aa) Alte deutsche Verse.

Entsprechend diesem rhythmischen Urprinzip der Sprache ist in allen naiven Dichtungen noch der Rhythmus unverbildet vorhanden. Im Kindervers ist das metrische Band wirkliches Bedürfnis. Hier baut sich der Rhythmus nicht aus Silben und Wörtern, sondern aus Zeitteilen auf. In dieselbe Epoche fällt die Freude am Gleichklang, also die Reimbindung. So wie der Rhythmus hat der Reim seine Vorstufe in den naiven Gebilden der Sprache auf ihrer Kindheitsstufe, die reich ist an formelhaften Wendungen der Volksausdrücke. Schimpf und Schande, Land und Leute, diese Beispiele führen uns in die Anfänge des Stabreims. „Kunst ist nicht umsunst" weist das Vergnügen an einer weiteren lautlichen Übereinstimmung auf, die Absicht, das Gedächtnis zu unterstützen und die Genugtuung über die klingende Form haben in gleicher Weise bei diesen künstlerischen Bedingungen mitgewirkt[2]). Ebenso ist eine einfache Reimfreude im Kinderlied und Volkslied bemerkbar. Die Reimbindung wirkt auf die rhythmische Gestaltung ein. Der Versbau im Volkslied und Kindersprüchen ist nicht nur viel freier, sondern sein Formenreichtum, seine rhythmische Abwechslung viel größer als in den meisten Versarten der Kunstdichtung. Dies gilt in besonderem Maße vom Knittelvers. Er ist der deutscheste Vers, „keiner unserem Sprachstoff so auf den Leib gegossen seit den alten stabreimenden Versen" (Heusler).

bb) Der antike Vers im Deutschen.

So ist erst durch die Einführung der antiken Verse die Reimlosigkeit ebenso wie die Gleichförmigkeit in die Deutsche Verskunst hineingekommen. Diese Gegenüberstellung leitet Heuslers Betrachtung von der Altdeutschen Verskunst zum antiken Vers, ein Problem, dem er in seiner Schrift „deutscher und antiker" Vers nach-

[1]) Heusler, Deutscher und antiker Vers, S. 176.
[2]) Gerber, Die Sprache als Kunst, S. 425.

Digitized by Google

gegangen ist. Die Frage: „Wie können wir in deutscher Sprache antike Versmaße nachbilden?" findet eine für unser Thema — die individuelle Dichtersprache — besonders fruchtbare Antwort im Hinblick auf die einzelnen Vertreter des antiken Verses in Deutschland. Immer im Anschluß an die Meister des deutschen Verses betrachtet er, wie diese selben Dichter um die Wende des 19. Jahrhunderts auch den antiken Vers, den Hexameter und die einzelnen Odenverse, gebrauchen. Im Mittelpunkt dieser Darstellung steht die Anwendung des Hexameters durch Goethe, der zugleich der vollkommenste Vertreter deutscher Verskunst ist.

Keineswegs ist Goethe metrisch indifferent gewesen. Er wird neben Rückert als der „dichterisch mannigfaltigste Meister" gekennzeichnet. Er ist in unserer Verskunst zeugerisch, obwohl er keine neuen Spielarten erfunden hat wie Klopstock etwa solche der Asklepiadeen und Platen. Sein Neuschaffen liegt „in seiner intimen sangbaren Lyrik und knüpft an Deutsche Liedformen, nicht an Horaz an". Bei Goethe ist noch keine Trennung von Inhalt und Form und aus dieser künstlerisch vollendeten Einheitlichkeit ergibt sich die Unaufdringlichkeit seines Formgenies. Den Gedanken rein zu haben war ihm wichtiger als die Schönheit und Pracht des Verses. Die glückliche Ungebrochenheit wird darin erkannt, daß er an den Inhalt denkt und die Form kommt schier unbewußt dazu oder daraus. Heusler führt als Beleg ein Wort Goethes an, in dem der achtzigjährige Dichter Eckermann gegenüber die innere Notwendigkeit des formgestaltenden Dichters ausspricht: „Der Takt kommt aus der poetischen Stimmung, wie unbewußt. Wollte man darüber denken, wenn man ein Gedicht macht, man würde verrückt und brächte nichts Gescheites zustande." Den Hexameter verwendet Goethe in einer ganzen Reihe von epischen Werken, insbesondere in der Achilleis, im Reinecke Fuchs und in Hermann und Dorothea, außerdem in den kleineren elegischen Dichtungen, in denen Hexameter und Pentameter, eben das elegische Versmaß, den Stimmungsgehalt mitschaffen und mittragen. Während aber gewohnheitsmäßig Hermann und Dorothea als das auch metrisch vollendetste Werk Goethes in antikisierenden Versen angesehen wird, erkennt Heusler diesen Preis dem Reinecke Fuchs zu. Der Grund liegt darin, daß dieses Werk aus einem „eigenen, unverkümmerten Formgefühl" geschaffen wurde. Doch auch hier schon zeigt sich der störende Eingriff, der in Hermann und Dorothea eine viel systematischere und darum vernichtendere Arbeit vollzog als im Reinecke Fuchs. Diese Arbeit übernehmen seine „Versverbesserer", Humboldt, Schlegel und

Digitized by Google

Voß. Sie waren die Träger des Aberglaubens, als ständen die den Alten nachgebildeten Verse unter einem besonderen Grundgesetz, als genüge für ihre Schönheit und Richtigkeit nicht das Ohr, sondern sie bedürften des Schemas. Diesem pedantischen Bemühen, den musikalischen Rhythmus durch die geschriebenen Formeln zu ersetzen, sind viele ursprüngliche, elementarem Formgefühl entsprungene Verse zum Opfer gefallen. Denn Goethe fügte sich den Eingriffen, die er für berechtigte Korrekturen erachtete, und so können wir, durch Heusler geführt, Zeuge werden all der schematisierenden, ausgleichenden, lebensvernichtenden Korrektheiten des Regelzwanges. Man muß die von Ironie getränkte, von überlegenem Humor getragene Darstellung bei Heusler direkt nachlesen, um sich eine Vorstellung machen zu können von dem Geist kleinlicher Rechthaberei und papierner Selbstherrlichkeit, der um die Jahrhundertwende sich breit machte und unsere Größten nicht verschonte. Im Reinecke Fuchs finden sich noch recht Goethesche Verse, bei denen wir uns auf Tempo und $^2/_4$ Takt des Knittelverses einstellen, z. B.:

Epheu und ein zärtlich Gemüt.
Hätte Gott mich anders gewollt.

Aber daneben wird an einzelnen Proben nachgewiesen, wie die ursprüngliche Form den Verbesserern zum Opfer fällt. So lauten, um uns ein Beispiel für viele anzuführen, die Verse III 300 im ursprünglichen Druck: „Dennoch beharrte der Tor auf seinem Vorsatz und bat mich, daß ich ihm sollte mit Ehren zu einer Platte verhelfen." In der Bearbeitung Humboldts lauten dieselben Verse: „Dennoch beharrte der Tor und bat mit eifrigem Vorsatz. Daß ich ihm doch mit Ehren zur mönchischen Platte verhülfe", eine Verletzung Goetheschen Geistes, die von dem Forscher mit dem Urteil belegt wird: „Hier klingt der erste Vers wie von einem Landfremden, der zweite wie von einem Schulmeister[1])."

Besonders steifleinen werden die Verse durch die Ausmerzung der Trochäen. Aug. W. Schlegel und Platen lehnen die Berechtigung des Trochäus im Hexameter vollkommen ab: „Spondeus ist der einzige Versfuß neben dem Daktylus im Hexameter"[2]), so heißt es bei Aug. Wilh. Schlegel und er läßt Klopstock eine sehr schulmeisterliche Herabsetzung zuteil werden, weil dieser bisweilen den Trochäus an Stelle des Spondeus braucht. „Den alten rhythmischen Grundgesetzen

[1]) Heusler, Deutscher und antiker Vers, S. 116.
[2]) Aug. Wilh. Schlegel, Vorlesungen usw., S. 323.

Digitized by Google

st es zuwider, einen Fuß, der eine Zeit weniger hat, zu substituieren; ja, er sucht die nicht gehörig verstandenen Lehren der Alten verdächtig zu machen und ihre Praxis herabzusetzen[1])."

Bernhardi hat auch hier wie in anderen Theoremen den Grundsatz Schlegels aufgenommen und auszubauen gesucht. Freilich erkennt er die Unmöglichkeit der reinen Durchführung des Schemas an: „Wegen ihres Mangels an Spondeen sehen sich die Deutschen bisweilen doch genötigt, einen Trochäus in den Hexameter aufzunehmen und hier kommt es darauf an, diesen künstlich zu verbergen[2])."

Über das Trochäenverbot haben sich die Formsichersten unter den Dichtern hinweggesetzt: so Klopstock, wenn auch mit Bedauern, das erst später einer wirklichen Anerkennung größerer Mannigfaltigkeit im Deutschen wich, so Johann Heinr. Voß, der zuerst seinem ursprünglichen rhythmischen Gefühl folgte, dann vor allem Schiller, der vollkommen vorurteilsfrei antike Verse gebrauchte, und endlich Goethe, der überwiegend unbefangen war, wenn ihm nicht die anderen hineinredeten. Es wird ein Wort von Schiller angeführt, das, bei scheinbarer Anerkennung der Korrektheit der Unfehlbaren, doch fast wie eine Ironie wirkt. Er schreibt an Goethe: „Ihre Genauigkeit in der Metrik wird die Herren Humboldt und Brinkmann nicht wenig erbauen." Damit ist der Theoretiker genannt, der auf Goethes Hexameter den bestimmenden Einfluß zu gewinnen suchte. Mit Überraschung nehmen wir wahr, wie ein Sprachpsychologe und Sprachphilosoph, der von feinsten Einfühlungskräften getragen und beseelt ist, vollkommen versagt, jede Differenzierung des Sprachempfindens dort einbüßt, wo er sich beherrschen läßt von einer vorgefaßten Meinung und der Anbetung einer Norm. Die Schädlichkeit des engherzigen Dogmas in der Ästhetik wird besonders deutlich, wenn ein sonst künstlerisch empfindender Gelehrter ihm, dem Dogma, seine feinere Einsicht opfert. Humboldt hat nicht nur „den Blütenstaub der Goetheschen Naivetät" abgestreift und die Heimlichkeiten Goethescher Sprache zerstört, sondern dieses Werk mit einer bewußten Selbstgerechtigkeit begleitet. Er gibt ruhig zu: Immer opfere man eine kleine Schönheit der Diktion, wenn er auch — was gerechterweise hinzugefügt werden muß — die Abänderungen von Inkorrektheiten fast immer selbst als bedauerlich oder unmöglich erklärt, da die Nachlässigkeiten, wie sie ihm erscheinen, nicht in einer Unbekannt-

[1]) Aug. Wilh. Schlegel, a. a. O. S. 325.
[2]) Bernhardi, S. 324.

Digitized by Google

schaft mit den Regeln des Versbaus und noch weniger in einer Geringschätzung derselben liegen, sondern in dem Charakter des Dichters und damit in Übergewicht und Vorzug an Stelle des Mangels[1]). Welche Selbstentsagung in dieser, wenn auch nur zögernden Anerkennung regelwidriger Goethescher Hexameter liegt, wird erst deutlich, wenn man Humboldts eigene Auffassung über den Hexameter liest, wie sie vor allen Dingen deutlich in dem Brief an Schlegel vom 5. Mai 1821 zum Ausdruck kommt[2]). Es erinnert an mittelalterliche Scholastik, was hier an Vorschlägen beigebracht wird, um „ohne außerordentliche Schwierigkeit die Trochäen zu vermeiden", weil „ein Trochäus in einem Hexameter ein Unding ist".

Für Heusler sind nun keineswegs die Goetheschen Hexameter vollkommen, aber ihre Schwäche liegt nicht in fremder Handhabung der Cäsuren oder Ausfall der Spondäen, also nicht in vielfacher Verwendung zweisilbiger Takte, sondern in dem zu schwachen Iktus bei den zweisilbigen Takten. Die Hebung ist dort zu schwach, darum halten diese Versfüße den umgebenden und taktsetzenden dreisilbigen Takten nicht genügend die Wage.

Überfällt sie der Schlaf, lieg' ich und denke mir viel,
Aber bésser ist besser. Nicht einen jeden betrifft es.

Hat so Goethe die ihn umgebenden Gefahren aus einem natürlichen Sprachgefühl zum großen Teil überwunden, so ist ihnen ein anderer Dichter mit schöpferischer Kraft und ursprünglicher Anlage zum Opfer gefallen. Das ist der Vertreter einer bedingungslosen Befolgung des Schemas, Platen. Nicht nur ist die Mannigfaltigkeit im Versgebrauch dadurch vollkommen unterbunden, sondern schlimmer als das Trochäenverbot wirkte das Spondäengebot, das er in vollkommener Mißhandlung der Sprache durchzuführen trachtet. So ist er schließlich nicht mehr imstande, den Rhythmus als sinnliche, gehörte Größe zu nehmen, sondern als Silbenreihe und optisches Bild. In dieser Beleuchtung findet Platen eine von dem gewohnheitsmäßigen Urteil ganz abweichende Bewertung. Er wird nicht mehr als der formvollendete Versbauer angesehen. Seine Verse sind nicht normgemäß, weil das an sich unmöglich ist, sondern eine verkehrte Norm. „Seine Formgerechtigkeit war nicht zu groß, sie war irregeleitet." Er täuschte sich über die deutschen Gegenwerte der griechischen Striche und Haken, und diese Mißhandlung der Sprache ist um so bedauerlicher, als er für sprach-

[1]) Humboldts Werke, Bd. II, S. 317.
[2]) Briefwechsel zwischen Wilh. v. Humboldt und Aug. W. Schlegel, S. 7.

Digitized by Google

lichen Wohllaut und Klangfarbe veranlagt war, und sein rhythmisches Formgefühl durch die mißdeutete Formel vergewaltigt wurde[1]).

Gerade weil Heusler, auch im Gegensatz zum Gewohnheitsurteil, die lyrische Kraft Platens sehr hoch einschätzt, ihm Leidenschaft und Beseelung zuspricht, wird sein metrischer Aberglauben als „schmerzliche Schickung für die deutsche Sprachgemeinde" bezeichnet und namentlich Platen bietet den Anlaß zu dem Urteil: „Die Geschichte der antiken Maße in unserer Dichtung ist größtenteils Krankengeschichte." Wenn diesem Urteil dann das weitere angefügt wird: „Unser Formgefühl ist seit Platens Tode deutscher und freiluftiger geworden", so könnte man fast erwarten, daß eine Ablehnung der griechischen Versmaße für die deutsche Dichtung das Endergebnis der Betrachtung Heuslers ist. Aber die bedauernde Hinzufügung, daß Platen, der das Zeug zum großen Dichter hatte, die Wege Vossens und Schlegels gegangen ist, statt die Wege Goethes und Hölderlins, läßt eine höhere Einschätzung des Hexameters vermuten. Und in der Tat wird seine Verwendbarkeit namentlich in der nachklassischen Zeit hervorgehoben, freilich mit der Einschränkung, daß eine reine Nachbildbarkeit der Antike nicht beabsichtigt sein darf. Ein Hinweis auf Klaus Groth und Joh. Peter Hebel deutet an, zu welcher Volkstümlichkeit dieser scheinbar dem Deutschen wesensfremde Vers auch in unserer Dichtung gebracht werden kann. Einige Beispiele mögen diesen Hinweis Heuslers noch verdeutlichen.

Klaus Groth:

„Garderut mit Een vertelln, se wart je son müdlige Stückschen,
Seggt Anngreten un smusters un pult inner Lamp mit den Knüttwir,
Schult das Gesicht mit de Hand un kikt na de Eck achtern Kachlabnd . . .
Dar weer det Jungvolk er Börs', de Anwasslehr dar dat Smöken.
Sünndags keem Hans mitte Fleit denn petten se ok wul en Danz af,
Un achter Permerk in Heid, so öben se hier sik de Leder."

Joh. Peter Hebel:

„Wo der Dengle-Geist in mitternächtge Stunde
uffem silberne Geschirr si goldeni Sägese denglet,
(Todtnau's Chnabs müssès wohl) am waldige Feldberg,
Wo mit liebligem Gsicht us tiefverborgene Chlüfte
d' Wiese luegt und chek go Todtnau aben ins Thal springt,
schwebt mi muntere Blick, und schwebe mini Gedanke.
Fildbergs liebligi Tochter, o Wiese, bis mer Gottwilche!
Los, i will di jez mit meine Liederen ehre,
und mit Gsang begleiten auf dine freudige Wege!

[1]) Heusler, Deutscher und antiker Vers, S. 143—149.

Digitized by Google

Der Hexameter eignet sich für deutsche Dichtung besser als andere Versformen, die, gleichfalls aus fremder Poesie übernommen, anscheinend ein viel größeres Bürgerrecht genießen und als ganz eingedeutschte Metren angesehen werden. Einen solchen Vergleich führt Heusler mit dem Blankvers durch, der zum dramatischen Normalvers der Deutschen seit Lessings Nathan geworden zu sein scheint. Der Hexameter ist „metrischer, Rhythmus gesättigter, tanzhafter" als der Blankvers, dessen Wert in der prosanahen Lockerkeit besteht. Gegenüber dem volkstümlichen Knittelvers hat er den tiefen Atem, ein Etwas von Würde und Vornehmheit, ohne daß ein großer Teil dieser Dichtung nicht zu denken ist. Die erhabenste Wirkung unserer Dichtkunst ist ihm zuzuschreiben[1]). Diese Beurteilung des Hexameters durch den Forscher, der von seinen rhythmischen Gesetzen zu der Bewertung der dichtenden Gesamtpersönlichkeit aufsteigt, scheint eine ganz besondere Anwendung auf Klopstock zu finden, bei dem — oder durch den — die ästhetischen Merkmale gesteigerter Würde und antikisierender Maße eine unlösliche Einheit eingegangen sind. Von Klopstock wird zusammenfassend gesagt: Er hat durch seine Hexameter seine Odenmaße und seine freien Verse den deutschen Formenschatz unermeßlich bereichert. Aber der Prosodie, der versmäßigen Sprachbehandlung hat er weder als Dichter noch als Theoretiker neue Bahnen geöffnet[2]). So ist es doch wieder Goethe in Hermann und Dorothea, auf den die Schätzung des Hexameters eine letzte Anwendung findet. Wiederholt ist es ja in der Literaturgeschichte als eine Stillosigkeit angesehen worden, daß in diesem Epos für den deutschesten Stoff, die bürgerlichste Handlung eine antikisierende Form verwendet ist, fast so, als wollte man einen Feldblumenstrauß in eine griechische Vase stellen. Heusler schließt sich dieser Auffassung nicht an. Er sieht eine innere Einheit zwischen Vers, hellenistischen Wendungen und dem Geist der Dichtung, die in dieser Einheit den Gipfel der zweiten deutschen Renaissance darstellt. Gerade dieser Vers entspricht dem damaligen Goethischen Lebensgefühl. So ist es letzten Endes nicht mehr eine einzelne Frage, sondern der Stil als Ausdruck der künstlerischen Gesamtpersönlichkeit, zu dem die Betrachtung der Metren als Teil der Sprach- und Verskunst hinführt.

Ganz in dem zuletzt angedeuteten Sinne wird auch von Gundolf der Gebrauch des Hexameters in Goethes Dichtungen angesehen. Entsprechend der ständigen Identifizierung von Erleben und Dichten, sind

[1]) Heusler, a. a. O. S. 158.
[2]) Heusler, a. a. O. S. 171.

Digitized by Google

für ihn die Versformen zugleich Seelenformen. Von hier aus wertet er den Gebrauch antiker Verse. Klopstock, bei dem (in den freien Rhythmen) zum ersten Mal in der neuen deutschen Dichtung der Rhythmus die Sprache schafft und trägt, ist dem Hexameter nicht gewachsen, weil seine deutsche, protestantische, erschütterte (im Schillerschen Sinne:) sentimentalische Seele keinen Bezug hatte zu dem heiteren Heidentum der Antike, während Goethes naive Kunst die entsprechende Gewandung im Hexameter fand. Die vollendetste Renaissance-Stimmung erlebte Goethe in Italien, darum sind seine vollendetsten Dichtungen in den Versen der Alten die Römischen Elegien die zwei wirklichen Wiedergeburten antiken Geistes, die nicht aus bloßer Nachahmung der Formen und Gattungen, sondern aus einer inneren Erneuerung griechischen Lebensgefühls und Gesinnung stammen: Goethes Elegien und Hölderlins Dichtungen. Und zwar ist Goethe die Wiedergeburt homerischer, Hölderlin die Wiedergeburt orphisch-tragischer Elemente[1]." Für „Hermann und Dorothea" ist darum der Hexameter der passende Rahmen, als in dieser Dichtung heitere und dabei freie, weite homerische Luft weht. Und in dieser Betrachtungsweise würden die von Heusler geschätzten Hexameterdichtungen Joh. Peter Hebels und Klaus Groths kaum als in sich geschlossene Gehalts- und Form-Einheiten anerkannt werden.

Was gegen den Hexameter eingewandt wird, gilt mit größerer Berechtigung für die Odenverse, die deutschfremder sind. Als wirklich lebendig werden von Heusler nur die einfacheren horazischen Odenformen angesehen. Und hier wird als besonders charakteristischer Vertreter Rudolf Alexander Schröder hervorgehoben[2]).

Als Beispiel diene eine „der deutschen Oden", die im alkäischen Maße verfaßt sind:

„Im Busch verbirgt die schüchterne Nachtigall
Bei Tag unscheinbar, grauen Gefieders sich
In's dichte Laubwerk, Knaben-Arglist,
Oder die Fänge des Räubers fürchtend.

Doch wenn der Lenz in völliger Wollust steht,
Dünkt sich des Dufts die blühende Nacht beraubt,
Dünkt Herz beraubt sich, bis ein Wohllaut
Aus der beflügelten Brust emporflammt.

Maß des Gesanges ist Odem und Puls der Welt;
Denn was sich regt und rinnt, in sausenden
Blutstropfen schaudernd, der Granit selbst
Zittert und wandelt, ein Chor, undeutlich.

[1]) Gundolf, Goethe, S. 451.
[2]) R. A. Schröder, Gesicht S. 132, deutsche Ode Nr. 60.

Digitized by Google

Sehnt sich in's Gleichnis mündiger Form, und so
Quillt's rund hervor. — Kristallenem folgt das Licht;
Und also lockt die freundgewillten
Götter des flüchtigen Tons Geheimnis.

Wohl dir, o Land, das also von Tönen schwoll
Wie nie kein andres, Meister auf Meister zog,
Die mehr als Orpheus und Amysion
Feindlicher Siegel Verschluß und Mißgunst

Anrufend lösten: unter der Starre schläft,
Tief eingekapselt, lauteres Glück und harrt
Des einen Winkes, der Unvergänglichs
In das vergängliche Sein hinaufruft."

Auch die Hexameter R. A. Schröders sind aus feinstem Gefühl für die Eigenart dieser Form hervorgegangen:

„Wohl dem Erlauchteten, der sich besinnt vor der äußersten Grenze,
Weil ihm ein inneres Maß kündet die Wege der Welt!
Denn es ist in jeglichem, uns, ein bündiges Zeichen,
Göttlich ist es und trägt Siegel und Gleichnis von Gott.
Wer aber achtet des? Wer bannt's? Wer würf sich nicht blindlings
In das Umklammernde hin an das Verlockende fort?
Denn wohl freilich redet der Gott nicht deutliche Worte,
Warnt nicht menschlichen Lauts, zeigt sein Geheimnis nicht auf.
Doch die Sirenischen wissen's vertraut. Mit herzlicher Stimme
Schmeicheln sie — o der Gesang schluchzt von jeglichem Fels.
Und wie wäre der Schiffer gewarnt? Es kennt die Klippen
Jeder Gescheiterte nur, nur der Zerfleischte die Klaun.
Sie aber wissen's mit Kosen und Duft, sie wissen's mit Flöten,
Wissen's mit schimmerndem Trug, ja, mit Belehrung und Gunst,
Wie von himmlischen Göttern; und oft die Edelsten treibt es
In die Verblendung hinein, fremden Dämonen zum Raub.
— Dir aber sagt die Befreundete viel, die himmlische Göttin,
Daß sie das Herz dir stiehlt und dir entblödet das Aug"[1]).

Daß diese alten Versmaße nicht mehr die Bedeutung wie vor 100 Jahren haben, führt Heusler darauf zurück, daß der Formenreichtum der Gegenwart männlicher ist als das heitere Verweilen bei dem Versmaß der Alten. Letzten Endes wird von ihm die Verskunst unserer klassischen Zeit doch gekennzeichnet als das Fehlen einer gesunden Überlieferung, woraus die Meister vertrauend und ohne Grübeln ihren Formsinn hätten nähren können.

[1]) R. A. Schröder, Elegie an Hugo v. Hofmannsthal, Gedichtsammlung, S. 159/60.

Digitized by Google

Dieses Fehlen einer metrischen Tradition ist wohl auch der Grund, daß Dichter, die einem starken Gestaltungsdrang folgen, ohne irgendwie seelenlos gewordene Schemata respektieren zu können, metrisch eigentlich neutral sind. Als Typus dieser Richtung wird Heinrich von Kleist genannt, in dessen Seele „keine Notwendigkeit für Versbindung" liegt. Gerade der knappe Hinweis auf Kleists metrische Indifferenz könnte den Wunsch erwecken, dieser Gleichgültigkeit oder vielmehr Ausschaltung des musikalisch-metrischen Organs die gesamte Sprachbehandlung Kleists vergleichend gegenüberzustellen: Das Herbe seines Ausdrucks, die Knappheit seiner Sätze, die bei aller Ideenfülle oft sprachlich karge Wiedergabe. So stehen Sprache und Vers in innerem unlöslichem Zusammenhang. Den schärfsten Gegensatz zu dieser schweren und unmelodischen Dichtersprache bildet die Formgewandtheit Heines, die sich in den leichtesten und zwanglosesten der überlieferten Maße auslebt, so daß er einerseits zu dem volkstümlichen Ton geführt wird, den er in zahlreichen seiner Lieder findet, andererseits aber auch zu einer gewissen unoriginellen Handhabung gewohnheitsmäßiger Sprachformen und einer Glätte gelangt, die mit den metrischen Ecken und Kanten auch eigenartige Sprachformen und den unvergleichlichen Individualausdruck aufgibt.

Überschaut man die verschiedenen Stellungnahmen zum Rhythmus, so erscheint sich das Ergebnis zu bieten: Verschmelzung von Rhythmus und Sprache, Vermählung antiker Verse mit neuzeitlichem Sprachgeist, die ein neues Griechenland, ein wiedererstandenes Hellenentum vorzuzaubern scheint; eine Verbindung von gleitenden Versen und glattem Ausdruck, von unmusikalischen Versen und einer bisweilen direkt auf Disharmonien gestellten Ausdruckskraft, die wiederum einer zerrissenen oder zergrübelten Seele entquillt, — alle diese Einblicke scheinen den Rhythmus zum Hauptträger des Sprachstils und damit des Lebensstils der einzelnen Dichterpersönlichkeiten zu erheben. Aber daneben muß festgestellt werden, daß hier doch nur ein stilbildendes Element vorliegt. Es beruht im Wesen deutscher Dichtung, daß sie oft die äußere Form sprengt, weil der Gehalt zu groß ist. In der Gedankentiefe und der mit ihr gegebenen mangelnden Formausprägung muß die Eigenart deutscher oder in weiterem Sinne germanischer Kunst gesehen werden. So können neben dem Rhythmus andere grundsätzliche Stilelemente zur Erklärung herangezogen werden.

Digitized by Google

c) Die Hauptstilarten.

aa) Idealistischer und realistischer Stil.

Die Hauptstilarten, auf deren Unterscheidung die meisten Lehrbücher der Ästhetik fußen, sind der idealistische und der realistische Stil. Der erstere wirkt durch Erhabenheit und Würde. Die Personen sind typisiert und gleichzeitig Träger von Ideen. Was aber ist an diesem Stil sprachlich besonders bemerkenswert? Es sind vor allen Dingen die Sentenz und die Reflexion, die sein Wesen mitbestimmen, also die Merkmale, die bereits als Einzelmerkmale an früherer Stelle betrachtet worden sind. Zu einer besonderen Wirkung sublimiert sich der — im idealistischen Stil angelegte — Symbolcharakter der Sprache, wenn er sich ausprägt im Doppelsinn, der „bis zum Rätsel gesteigert"[1] werden kann. Elster gibt hierfür als besonders eindrucksvolles Beispiel die Sprache in Ibsens Drama „Wenn wir Toten erwachen" an. Aber gerade ein Werk wie das des alten Ibsen weist über die einseitige Stilisierungsabsicht hinaus. Der Ästhetiker, der sich mit diesem Problem besonders beschäftigt, stellt für dasselbe Werk die Antithese auf, daß es logisch und mystisch zugleich sein kann, daß ein Halbdunkel, eine geheimnisvolle Dämmerstimmung entsteht, jenseits der Begriffe klar und verschwommen. „In solch zerfließender Darstellung liegt oft der Zauber des Volksliedes und der Volksballade und zu ihr gesellt sich oft noch eine Fülle symbolischer Vorstellungen, der sich ein derartiger Stilgebrauch auf das beste anpaßt[2]." Die nordischen Balladen, uns nahe gebracht durch Herders meisterhafte Verdeutschung, zeigen alle diese Verbindung von sprunghafter Knappheit, heftigem Vorwärtsdrängen in Rhythmus und Ausdruck und dem retardierenden Verweilen, dem refrainartigen Ruhen, der ganze Stimmungsgehalt, entstanden aus dem mystischen Verbundensein von Natur und von geistigen Mächten. Aber gerade diese Dichtung hat auch nichts mehr mit idealistischem Harmonisierungsdrang zu tun. An Stelle des stetigen tritt der sprunghafte Gedankenbau, er ruft eine innere Erregung hervor, während eine Häufung von Zwischensätzen einen behaglichen Plauderton ergibt. Man vergleiche einige Verse aus Herders gesammelten Volksliedern mit der Fabulierkunst Gellerts. Der abgebrochene Schluß von „Erlkönigs Tochter":

---

[1]) Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft, Bd. II S. 73/74.
[2]) Elster, a. a. O. Bd. II, S. 73ff.

Digitized by Google

„Herr Oluf, er ritt in den Wald zur Stund,
Er probt allda sein Pferd und Hund.
Die Braut hob auf den Scharlachrot,
Da lag Herr Oluf, und er war tot."

Ähnlich übergangslos sind die Gedankensprünge, die fantasiebeflügelnden Lücken im „Edward" dem „Schiffer" und vielen anderen Balladen des Nordens,

„Der König sitzt in Dumferlinschloß,
Er trinkt blutroten Wein,
O wo treff ich ein'n Segler an,
Dies Schiff zu segeln mein?
Auf und sprach ein alter Ritter . . ."

Dagegen Gellert:

Die Zwischensätze seines bekannten Kirchenliedes:

„Wenn ich o Schöpfer Deine Macht,
Die Weisheit Deiner Wege,
Die Liebe, die für alle wacht,
Anbetend überlege . . ."
— — — — — — — — — — — —
„Er sinnt und wagt es kurz und gut,
Er wagt's, zwo Krempen aufzustreifen . . ."
(„DieGeschichte vom Hut").

„Ein kluger Maler in Athen,
Der minder, weil man ihn bezahlte,
Als weil er Ehre suchte, malte . . .
(„Der Maler").

Dieselbe Umständlichkeit und Behaglichkeit zugleich breitet sich in Gellerts Prosa aus:

„Um Sie für Ihren letzten, mitten unter dem Ungestüm Ihrer Freunde und doch so schön geschriebenen Brief, so gut ich kann, zu belohnen, so schicke ich Ihnen etliche Bogen von den Cramerschen Psalmen usw."
(Aus einem Brief an den Grafen Brühl 27. 12. 1757.)

Der Idealismus ist als Sprachgebilde identisch mit dem hohen Stil. Und das Problem wird für die Dichtung entscheidend, inwieweit dieser Stil höchste Kunstleistung an sich darstellt, der Vollkommenheit nahekommt, wieweit andererseits auch der Realismus in der Sprachbehandlung Anspruch auf allgemeine Anerkennung erheben darf. Unter allen Künsten scheint die Dichtung am meisten der Gefahr zu erliegen, sich vom hohen Stil zu entfernen, denn sie arbeitet mit einem

Digitized by Google

Mittel, das nicht besonders für die Kunst zubereitet ist, mit der Sprache. Hier hat Humboldt ein ungemein scharf gefaßtes Kriterium dafür aufgedeckt, daß die Dichtung am ehesten in realistische Bahnen mündet und auch eine idealistisch gestimmte Poesie nicht immer, durchweg und einheitlich fähig ist, sich auf ihrer Höhe zu halten, die Stileinheit zu wahren. Denn während die Vertreter anderer Künste, durch ihre Mittel, den Marmor, die Farben, den musikalischen Ton sich vom Gebahren des Alltags entfernen und selbstverständliche, mit ihren Arbeiten gegebene Isolierungen schaffen, bedarf die Dichtung erst einer Umarbeitung ihres Mittels, der Sprache, um — wie nun Humboldt weiter folgert — auch bei der Phantasie Eingang zu finden. Zwei Gefahren drohen ihr in diesem Beginnen: entweder ein Hinabsinken in das gewohnheitsmäßige Gebahren, Versinken in Plattheit, oder, was von Humboldt viel schärfer hervorgehoben wird, ein Hinüberschweifen in das Gebiet der Philosophie, so daß diese Kunst unmittelbar mehr Geist und Herz interessiert, statt bloß auf die Einbildungskraft einzuwirken. Indem diese Versuchung, die dem hohen Stile droht, besonders hervorgehoben wird, zeigt der Forscher, daß für ihn keineswegs der hohe Stil sich identifiziert mit Ideendichtung. Im Gegenteil, dort wo malerische Bilder oder glänzende und rührende Sentenzen die Wirkung zu erreichen suchen, gerät die Kunst auf Abwege, weicht von ihrer eigentlichen und sicheren Natur ab und sinkt von der Geburt des Genies zu einem bloßen Werke des Talentes herab. Aber dieser berechtigte Einwand bedeutet nun keineswegs, daß höchste Kunst auf den Schwung zum Ideal verzichtet. Im Gegenteil, sie muß es nur durch eigene, ihr gemäße, dem Wesen der Kunst selbst erwachsene Mittel erreichen.

Neben der Ideendichtung läßt aber auch der im Klassizismus groß gewordene, in der humanistischen Ideenwelt lebende Gelehrte einen zweiten Stil gelten, der anschaulich und bildhaft das individuelle Leben wiederspiegeln will, statt die Idee in ihrer überindividuellen Allgemeingültigkeit gestalten zu wollen. In beiden Fällen kann es sich um einen gleich großen Dichter handeln, aber die Ideendichtung ist mit keiner anderen Kunst vergleichbar und daher ist ihr Schöpfer im engeren Sinne Dichter[1]). Wieder ist es die Sprache, die nicht nur die einzelnen Stile der Dichtung trennt, sondern die auch der Poesie in ihrer höchsten Gestaltung eine von allen anderen Künsten unterschiedene Prägung verleiht, weil nur Sprache imstande ist, Träger von Ideen zu sein.

Daneben darf aber auch der Nutzzweck der Sprache selbst in

[1]) Humboldt, a. a. O. S. 159/60.

Digitized by Google

der Kunst oder wenigstens den der Kunst benachbarten Gebieten nicht außer acht gelassen und gering geschätzt werden. Was in der Wertung des realistischen Stiles bereits angedeutet war, kann hier seine praktische Auslegung finden. Und wie vorher die Poesie vergleichsweise den anderen Künsten gegenübergestellt wurde, um daraus ihr Wesen besonders zu verdeutlichen, so ist auch hier eine Parallelsetzung mit dem Kunstgewerbe geboten.

bb) Kunstgewerbliches Mittel.

Die großen Stile in der bildenden Kunst können ihre läuternde Kraft auch im Alltagsleben erweisen, indem sie das Formgefühl verfeinern, den Sinn für Häßlichkeit und Sinnlosigkeit schärfen und edle Linienführung in die Gebrauchsgegenstände hinüberleiten. Denn das Kunstgewerbe lernt von der großen Kunst und macht sie für Zwecke der Praxis nutzbar, wenn auch in so umgeprägter Weise, daß oft das Vorbild nicht mehr erkannt wird. Ja, daran läßt sich vielleicht die Höhe eines kunstgewerblichen Stiles beurteilen, wieweit es ihm gelingt, vor der Kunst selbst zu bestehen und gleichzeitig das Vorbild so zu überwinden, daß etwas anscheinend ganz Neues entsteht. Genau diese selbe Entwicklung läßt sich nachziehen für die Sprache. Die Sprache ist oder sollte werden kunstgewerbliches Mittel für den sprachlichen Verkehr. Sie ist als solche von der eigentlichen Dichtersprache genau so weit entfernt wie ein Leuchter von einem Denkmal, eine Tapete von einem Bild. Was die Sprache des täglichen Gebrauchs von der Kunstsprache übernehmen kann, ist die Überwindung nebensächlicher oder gleichgültiger Floskeln, die Einstellung auf eine Übereinstimmung von Inhalt und Wort, als Ziel im sprachlichen Ausdruck eine vollkommene Zusammenstimmung von Zweck und Ausdrucksform.

d) Subjektive Eigenschaften des Stils.

aa) Charakter.

Dis bisherigen Merkmale stellen objektive Stileigenschaften dar. Hinzu kommen subjektive Eigenschaften des Stils. Die Ästhetik stellt als solche Charaktermerkmale hin: Kraft des Willens, Beharrlichkeit oder schwankende Gesinnung, Offenheit oder Verschlossenheit. Aus diesen zunächst doch rein menschlich wirkenden künstlerisch anscheinend kaum verwendbaren Qualitäten sollen Stileigentümlichkeiten abgeleitet werden. Das ist im einzelnen nachzuweisen. Die Beweisführung geht dabei etwa folgenden Weg: Der Willens-

Digitized by Google

kraft entspricht nicht nur eine energische, sondern auch eine leidenschaftliche Sprache, die das Gegenteil jeder Schwächlichkeit und schwankenden Hilflosigkeit ist. Sie leitet hinüber zu der Beharrlichkeit des Wesens, die sich in der Tiefe und Ehrlichkeit der seelischen Kundgebung offenbart. Dem offenen Gemüt entströmen andere Ausdrücke und ihm erwächst ein anderer Stil als dem verschlossenen Charakter, der auf Klarheit und Knappheit der Sprachform gestellt ist. Elster, der in einzelnen Andeutungen auf solche subjektiven stilbildenden Momente hinweist, kennzeichnet z. B. den Gegensatz von Güte und Härte in dem Wort: „Der milde Euphemismus des milden Herzens greift zu ganz anderen Ausdrücken als die rücksichtslose Härte des Egoisten[1])." In der Tat lassen sich für diese Feststellung Elsters zahlreiche Belege aus der Geschichte der Dichtung beibringen. Es sei an einigen Beispielen der Versuch gemacht, Charakter und Sprachstil nach dem aufgestellten Schema in Übereinstimmung zu bringen Für die Willenskraft des Charakters, die sich in der Sprache eine Ausdrucksform sucht, ist „Schiller" ein eindrucksvolles Beispiel. Sein heroischer Stil ist Ausprägung seiner starken, willensmächtigen Seele. Nicht aus dem Gefühl, nicht aus irgendwelcher Gemütsveranlagung oder auch nur Phantasiesteigerung entspringt die Leidenschaft seiner Sprache, sondern aus den ihn emportragenden Willensimpulsen. Das Pathos Schillers ist der Ausdruck seines ethischen Wollens. Umgekehrt kann Schwäche der Lebenshaltung, eine gewisse Ängstlichkeit des Wollens sich im Stil gegen den Willen seines Schöpfers ausprägen. Hierin liegt der Grund für die Begrenztheit Grillparzers. Geborener Dramatiker wie Schiller, glänzend im Aufbau und Charakteristik, mit fast traumwandlerischer Sicherheit die ungeschriebenen Gesetze des Dramas befolgend, führt ihn seine eigene Bänglichkeit oft zu einem zögernden, nicht weit genug aushohlenden Ausdruck, der schließlich auf seinen ganzen Stil drückt und ihm letzte Wirkungen versagt. Was sich als Tiefe und Ehrlichkeit der seelischen Kundgebung dichterisch zu offenbaren vermag, stellt sich dar in der Treue zum Werk und einer oft ganz schlichten, durch innere Notwendigkeit geadelten Sprache. Gottfried Keller und ihm innerlich verwandte Dichter sind die Vertreter dieses Stiles. Sie bilden den Gegensatz zu der Talmi-Kunst, die überhaupt nicht den Begriff Stil auf sich anwenden darf. Das offene Gemüt — es tritt uns entgegen in der Sprache Eichendorffs. Jedes Wort fast ist beschwingt von der

[1]) Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft, Bd. II, S. 90/91.

Digitized by Google

Freudigkeit einer unversteckten Seele. Den schärfsten Gegensatz dazu bildet, auch rein stilistisch, Kleist. Diese Unterscheidung tritt ganz charakteristisch hervor in der Gattung, die sie beide beherrschen und zur höchsten Meisterschaft geführt haben: der Erzählung und der Novelle. Beide Vertreter gegensätzlicher Temperamente und Anlagen sind gerade dadurch in ihrer polaren Gegensätzlichkeit so aufschlußreich für Stilkennzeichen, weil sie derselben Zeit und Richtung, der romantischen Generation angehören.

Der Stil wird mit besonderer Notwendigkeit aus der unvergleichlichen Eigenart einer Dichterpersönlichkeit herauswachsen, wenn er sein Werk nicht nur ansieht als eine Schöpfung im Reich der objektiven Werte, sondern als Formel seines Wesens; wenn er, wie Gundolf es ausdrückt, „nicht als Vertreter, als Sänger und Diener oder Deuter der Gottheit fühlte oder sprach, sondern als Verkörperung und Träger, nicht als Geschöpf sondern als Ausdruck“[1]). Darin sieht er den entscheidenden Aufstieg von Klopstock zu Goethe. In Goethe vollzog sich der „Durchbruch zum großen Stil“[2]), den Klopstock geahnt und vorbereitet hatte. Durch die Identifizierung von Charakter und Stil ist er jeder Starrheit entrückt, wird er Spiegelung der Lebensentwicklung und seelischen Ausbreitung. Stil wird „unwillkürlicher Selbstausdruck“, hergeleitet aus dem jeweiligen Stand der Lebensformung des Dichters. Darum hat ein wachsender, sich ausweitender, und schließlich sich immer mehr harmonisch entfaltender und sammelnder Dichtercharakter nicht zeitlebens nur einen Stil. So sind die freien Rhythmen des jungen Goethe Ausdruck seines jugendlichen Titanismus, so ist die metrische Bindung der Verse Weimarer Zeit das Ergebnis strenger Selbstzucht und der Einfügung in die Gesellschaft; und so ist, über einzelne Ausdrucksformen hinaus, namentlich der Altersstil Goethes Gesamtdarstellung seiner Persönlichkeit. „Daher die einzige Verbindung von heilig-dunklem, kühn-lockerem Schwung und marmorner, gezwungener, fast preziöser Starre, die Goethes poetischen Altersstil ausmacht — nur ein weiteres Zeichen seines jugendlichen Alters — die Verbindung (nicht Einheit) von rauschhaft wallender Freiheit und lehrhaftem Zeremoniell, von lyrischer Einsamkeit und rhetorischer Geselligkeit, von unbewußter Selbstentladung und bewußter Mitteilung, von Sprachwerdung und Sprachbenutzung. Aus dem einsamen Geheimnis heraus muß er reden und in das einsame Geheimnis hinein

[1]) Gundolf, Goethe, S. 114.
[2]) A. a. O. S. 113.

Digitized by Google

muß er wieder schweigen. Dazwischen liegt das Wort . . .[1])." Goethe selbst nimmt die stilbildenden Merkmale objektiver, sachlicher und absoluter wenn er als Stil bezeichnet „jene Überwindung sowohl der stofflichen Natur als der eigenwilligen Persönlichkeit vermöge der vollkommenen Einsicht in die Intentionen der Natur und der vollkommenen Beherrschung der Ausdrucksmittel". Er gelangt damit zur Feststellung von Sachwerten, die den Stil nicht nur nach den Dichterpersönlichkeiten, sondern auch nach den Werken bestimmen.

bb) Zweckbestimmung des Werkes.

Stilabgrenzend kann demnach auch die besondere Zweckbestimmung des Werkes werden. Der Stil wird dann geprägt durch die Tendenz. Sie kann leicht eine Schädigung der ästhetischen Wirkung hervorrufen[2]). Die bedeutendsten Tendenzdichtungen scheinen dieser Versuchung zu erliegen. Es braucht noch gar nicht an ein so rein von der Zweckabsicht bestimmtes Werk gedacht zu werden wie etwa Gutzkows Uriel Acosta; auch Lessings Nathan steht unter dem Druck der bestimmten Lehrdichtung, was sich im Stil ausprägt. Daß aber auch Tendenzdichtungen dieser Gefahr einer unkünstlerischen Nebenwirkung entgehen können, beweisen die — freilich nur die besten und künstlerisch reifsten — Werke Schillers und auch Ibsens. Und als eine Dichtung, die, vollkommen aus tendenziösen Absichten entstanden, diese Wirkung durch ihre eigene künstlerische Kraft überwunden hat, wird mit Recht Kleists „Herrmannschlacht" hervorgehoben. Die synthetische Verknüpfung der Begriffe Stil und Charakter erfaßt Dilthey in einem Überblick, wenn er in Hyperbel und Verkleinerung nur die letzte sinnfällige Äußerung der Gesetze der Verstärkung und Minderung von Bildern, Erweiterung und Zusammenziehung unter dem Einfluß der Gefühle sieht; das Streben, den Gefühlseindruck durch den Gegensatz zu steigern, in der Redefigur der Antithese ausklingen läßt und so zusammenfassend sagt: „Aus der natürlichen Bewegung der Seele (des Dichters) entspringt die Stellung der Worte im Satz und schließlich auch die Redefigur[3])."

e) Redefiguren.

Künstlerische Apperzeption.

Durch den Hinweis auf die Redefiguren, die zugleich stilbildende Merkmale darstellen, ist bereits übergeleitet zu den verschiedenen Arten

[1]) Gundolf, S. 668/69.
[2]) Elster, a. a. O. Bd. II, S. 97/98.
[3]) Dilthey, Die Einbildungskraft des Dichters, S. 465.

Digitized by Google

der künstlerischen Apperzeption, die von einzelnen Künstlern in so eigenartiger Weise ausgeprägt wird, daß sich aus diesen Verschiedenheiten auch wieder Stilindividualitäten ableiten lassen. In dieser Betrachtung werden vier Arten solcher künstlerischen Apperzeptionen unterschieden „die metaphorisch-epische Phantasie, die schöpferische beseelende Personifikation, die antithetische Apperzeption und die symbolische Apperzeption[1]). Als Beispiel der epischen Phantasie, die zur Metapher drängt, kann die Sprache Homers dienen, die personifizierende Apperzeption, die darin besteht, daß alle Dinge der Welt als menschlich beseelt, alle Vorgänge der Welt als Wirkung menschenähnlicher Wesen vorgestellt werden" und die mit diesem Trieb der Beseelung des Unbeseelten einer Grundbetätigung der menschlichen Art entspricht, wird in der Dichtung vorwiegend von solchen sprachschöpferischen Gestaltern verwendet, die in ihrer Naturnähe die elementaren Funktionen des menschlichen Geistes in verfeinerter Form wieder aufnehmen. Was in der primitiven Phantasie als personifizierende Apperzeption zur Schöpfung mythologischer Wesen führte, das wird in der Dichtung Eichendorffs zu einer Beseelung der Wald- und Berglandschaft, bei Storm zu einer Beseelung der Heide. Auch bei diesen Dichtern werden Inhalt und Form durch ihre künstlerische Apperzeption zu einer Einheit. Ist der metaphorische Vergleich die Sprachform der Epik und die Personifikation das verlebendigende Sprachmittel der Lyrik, so ist die Antithese in besonderem Grade dramatisch verwendungsfähig. Von ihr heißt es in der Definition Elsters: „Die Antithese verinnerlicht die Vorstellung nicht, wie die Beseelung und die Metapher. Sie ist von überwiegend logisch verstandesmäßiger Bedeutung." Diese Kennzeichnung macht es erklärlich, daß Schiller der Dichter des antithetischen Denkens und entsprechenden sprachlichen Formens wird. Schon in den Balladen finden sich antithetische Wendungen als Träger des Stimmungsgehaltes:

„Deine Blumen kehren wieder,
Deine Tochter kehret nicht."

Besonders macht das Drama von der Antithese Gebrauch, die dann der Charakteristik der Personen ganz besonders dienstbar ge-

[1]) Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft, S. 363—411.

Digitized by Google

macht wird. Die Kapuzinerpredigt steckt voll humoristischer Antithesen:

„Und das römische Reich — daß Gott erbarm!
Sollte jetzt heißen römisch Arm;
Der Rheinstrom ist worden zu einem Peinstrom,
Die Klöster sind ausgenommene Nester,
Die Bistümer sind verwandelt in Wüsttümer,
Und solange der Kaiser diesen Friedeland
Läßt walten, so wird nicht Fried im Land."

Doch auch im ernsten Dialog wird von antithetischen Wendungen Gebrauch gemacht.

Illo:
Doch, wären wir, wofür der Hof uns nimmt,
Gefährlich war's, die Freiheit uns zu geben.
Questenberg:
Genommen ist die Freiheit, nicht gegeben;
Drum tut es not, den Zaum ihr anzulegen.
Illo:
Ein wildes Pferd erwarte man zu finden.
Questenberg:
Ein besserer Reiter wird's besänftigen.
Illo:
Es trägt den einen nur, der es gezähmt.
Questenberg:
Ist es gezähmt, so folgt es einem Kinde.
Illo:
Das Kind, ich weiß, hat man ihm schon gefunden.

Solche Reden in denen in scharfer Replik ein vorangegangener Satz antithetisch aufgenommen wird, finden sich zahlreich in Schillers Dramen.

Oktavio:
Ich drängte mich nicht selbst in sein Geheimnis.
Max:
Aufrichtigkeit verdiente sein Vertrauen.
Oktavio:
Nicht würdig war er meiner Wahrheit mehr.
Max:
Noch minder würdig deiner war Betrug.

Wie sehr aber ein Sprachmittel durch den Gebrauch des Dichters seine spezifische Färbung erhält, das erweist der Gebrauch der Antithese bei Heine. Dieselbe Formel, die bei Schiller dem Zweck lo-

Digitized by Google

gischer Zuspitzung dient, wird für Heine zum Anlaß spielerischer Gegenüberstellungen, die hineinführen in den Sprachstil der romantischen Ironie z. B.:

„Aus meinen großen Schmerzen
Mach ich die kleinen Lieder."

Vergleichsweise mag herangezogen werden, daß in Goethes Stil überhaupt nicht die Möglichkeit zu scharfer Antithesenbildung liegt, die ganze Verschiedenartigkeit der Naturen Schiller-Goethe kann aus diesem Stilmerkmal aufgedeckt werden Statt dessen hat Goethe eine andere Fähigkeit bis zur Vollendung ausgebildet, die — im direkten Gegensatz zu Schillers auf starke Kontrastwirkung ausgehende Dialektik — in Überbrückung der Kontraste, Glättung der Kanten besteht: Das ist die Kunst der Übergänge. Gundolf, der diese — wiederum aus der Persönlichkeit erwachsene Stileigentümlichkeit namentlich an der Darstellung in „Dichtung und Wahrheit" nachweist, faßt sein Urteil in dem Ausspruch zusammen: „Vielleicht ist Goethe.. der größte Meister der unmerkbaren und doch zugleich selbständigen bedeutenden Übergänge unter allen deutschen Erzählern, neben dem Geschichtsschreiber Ranke[1])."

Die symbolische Apperzeption könnte insofern mit der metaphorischen Sprache verglichen werden, als beide auf einem Akt der Einfühlung beruhen. Nach der Definition Elsters liegt das Wesentliche darin, daß das äußere Merkzeichen, Sinnbild, Symbol, stets kleine, der Sinn und die Bedeutung aber groß, von einem nicht seltenen ins Unendliche reichenden Umfang ist[2]).

Während der Symbolcharakter der Dichtung das Kennzeichen fast jeder vertieften Gehaltspoesie ist, wie es seine vollendetste Durchführung bei Goethe findet — vom kleinen lyrischen Gedicht (Ich ging im Walde so für mich hin) bis zur Aufgipfelung in der Iphigenie oder dem Faust — ist die rein sprachliche Symbolik hiervon wesensverschieden; sie schafft einen neuen Stil, den Sprachtstil der Symbolisten Als der Führer dieser Richtung gilt Maeterlinck, dessen Bilder, Wortbeziehungen, Klangwirkungen nur Sinnbilder sind für den hinter der Erscheinung stehenden Wahrheitsgehalt

Oft liegt bereits in dem Titel des Werkes eine derartig symbolistische Bedeutung: „Les Aveugles", — hier ist der Begriff über die äußere Blindheit hinaus Symbol des tastenden, suchenden, irrenden Blicks,

[1]) Gundolf, Goethe, S. 613.
[2]) Elster, a. a. O., Bd. I, S. 402.

Digitized by Google

der in Verworrenheit und Dunkelheit der Lebensrätsel nicht Herr werden, sie nicht meistern kann. Und fast jedes Wort, das diese Blinden sprechen, hat den bedeutungsvollen Nebenton, den Klang einer tief pessimistischen, verzagten, hoffnungslosen Seelenverfassung: „Wir wagen nicht aufzustehen", „Die Stimme schallt wie in einer Höhle" — „Ich glaube eher, sie schallt, weil es Nacht ist."

„Wir möchten alle gerne fort von der Insel."
„Und werden doch immer hier bleiben."

„Keiner von uns hat den anderen je gesehen! Wir fragen uns und wir antworten uns, wir leben zusammen, wir sind stets beieinander und wissen doch nicht, wer wir sind!"

Aber die blinden Menschen — sie sind in ihrer halbbewußten Einsamkeit vor letzten Erkenntnissen bewahrt, sie leiden dumpf und lichtlos. Nur der Sehende kommt zum Bewußtsein des Unglücks und der Verzweiflung:

„Das Kind weint! Es kann sehen! Es sieht! Es muß etwas sehen, darum weint es."

In dem kleinen Drama „Der Eindringling" (L'Intruse) begleitet die Enkelin den von ihr noch nicht bewußt aufgenommenen Vorgang des Todes der Mutter mit den Worten — deren eigentlicher Sinn ihr selbst nicht klar wird. —

„Nichts, Großvater. Es ist das welke Laub, das fällt, — ja, die welken Blätter, die auf die Terrasse fallen."

Die Tragik zweier Lebensalter wird in „Les sept Princesses" von der alten Königin in das Symbol gekleidet:

„Komm herauf! Komm herauf! Wir sind so alt, wir beiden! Wir können nicht mehr herunter. Komm herauf, herauf, herauf."

Licht und Dunkel, Bäume und Vögel werden zu Sinnbildern seelischer Verhaltungsweisen und innerer Stimmungen. Aber all das ist sprachlich erfaßt, durch reine Wortsymbolik zusammengehalten.

Die Königin: Es ist Ursula, die seit sieben Jahren
Deiner harrt . . . Erkennst du sie?
Der Prinz: Ich sehe sie nicht recht; es liegt ein
Schatten über ihr.
Die Königin: Ja, es liegt ein Schatten über ihr."

Ablamore (In: „Alladine et Palomides.")

„Es ist so finster hier, als wären es tausend Fuß unter der Erde. Doch ich öffne einen der Fensterläden und siehe! Alles Licht des Himmels und der Sonne . . . Es ist so leicht zu haben, und das Licht ist so bereitwillig . . . Man braucht es nur zu rufen, es gehorcht immer."

Digitized by Google

Das Tor — eisenbeschlagen, schwer, unerschließbar, wird zum Sinnbild des sich öffnenden oder verschließenden Lebens. So ist es der Schrei der lebenverlangenden Menschen, wenn der Chor der Mädchen in „Pelleas und Melisande" ruft: „Macht doch das Tor auf," — und dieser Kampf um das zu öffnende Tor ist der tragische Höhepunkt im „Tod des Tintagiles":

„Schwester Ygraine, ich sterbe, wenn du nicht öffnest.
„Warte, ich versuche, warte! Ich öffne, ich öffne."

Was bei Maeterlinck, im Ton des Märchenspiels gehalten, den mystischen Zauber einer Sprachkultur enthüllt, deren Wirkung — schlichteste Einfachheit — doch nur Ergebnis höchsten Raffinements ist, das wird zur veräußerlichten Geste bei den Nachahmern. Den symbolistischen Ton versucht z. B. Sudermann in seinen „Drei Reiherfedern". Aber der Schriftsteller des Naturalismus bleibt mit diesem Experiment auch im rein äußerlichen Nachbilden stecken. Vergleicht man: der Stimmungszauber bei Maeterlinck ist mit hervorgerufen durch die Unvergleichlichkeit der Namengebung, deren süße Sprachmelodie geheimnisvoll lockt und Glück und Schmerz ausdrückt und stellt man daneben die allzu große Verdeutlichung der Benennungen in Sudermanns Drama. Die Dienerin heißt „Unna Goldhaar", der Knecht „Hans Lorbaß". Die 3 Federn werden in ihrem Symbolcharakter genau gekennzeichnet: Sinnbilder der Sehnsucht, der irrenden, ihr Ziel nicht kennenden und darum unbefriedigten Liebe, der erst im Tode reifenden Erkenntnis. Die Personen erklären sich und die Mystik, die sie umgeben soll, allzu gemeinverständlich.

Prinz Witte: „Ich bin der Sehnsucht nimmermüder Sohn,
„Ihr Mal trag' ich verborgen auf dem Leibe."

Jeder „Übersinn" wird hervorgehoben, damit er nur ja niemandem unbemerkt bleibt. Von dem kleinen Prinzen wird gesagt:

„Dann ward' er still und ließ sich Spielzeug geben,
Jetzt liegt er, zappelnd unter einem Tische
Und spielt mit Würfeln, die er nicht versteht."

Darauf die Königin:

„Wir aber gehn und würfeln um sein Leben."

Diese Beispiele zeigen, daß durch zu große Deutlichkeit, durch rationalistische Erklärungen die symbolistische Sprache entwertet wird, die wie durch mittelalterliche Glasfenster hindurchschauen muß,

Digitized by Google

die erst durch ihre Doppelsinnigkeit die Vorstellung von der „Erscheinung hinter der Erscheinung" zu wecken vermag.

Mit der Aufstellung solcher einzelnen Stilausprägungen ist bereits dem Problem nahe gekommen, wieweit es möglich ist, daß etwas Allgemeingültiges, der Stil, sich ausdrückt in der Form der Individuation, der von der Einzelpersönlichkeit geprägten, unvergleichbaren Widerspiegelung des eigenen Wesens. Diese Frage kann nur ihre Antwort finden in einer Betrachtung der nicht nur Gesetze befolgenden, sondern neue Gesetze schaffenden Dichterindividualität. Die Betrachtung mündet somit in eine Untersuchung der Sprache des Genies.

2. Das Genie.

Das Genie in seiner Bedeutung für Sein und Werden der Sprache kann vielleicht erst annähernd bestimmt werden, wenn über das Wesen des Genies grundsätzlich und allgemein eine gewisse Klarheit geschaffen ist. Eine grundlegende Frage, zu der jede Genielehre sich zu stellen hat, ist die, ob das Genie eine spezifische Unterscheidung zu jeder anderen Menschenart darstellt, oder ob es nur eine graduelle Steigerung etwa über das Talent hinaus bedeutet. Der Wiener Psychologe Franz Brentano hat dieses Problem zum Gegenstand eingehender Erörterung gemacht[1]). Er zieht eine Menge von Aussprüchen antiker Schriftsteller heran, die innerhalb dieses Rahmens eine besondere Bedeutung dadurch erhalten, daß sie speziell auf den Dichter exemplifizieren oder von Dichtern selbst stammen. Ein Wort von Plato wird zitiert: „Alle vorzüglichen Dichter von Heldengesängen erzeugen alle diese herrlichen Dichtungen nicht nach Regeln der Kunst, sondern begeistert und entzückt; so desgleichen auch die vorzüglichen Liederdichter; wie die Koryfanten nicht besonnenen Mutes tanzten, so schaffen auch die Liederdichter nicht besonnenen Mutes diese schönen Lieder; sondern wenn sie in den Wohlklang und Takt kommen, stürmen auch sie dahin, und verzückt, wie verzückt, in nicht besonnenem Zustande die Bachantinnen den Flüssen Milch und Honig entschöpfen, bringt das auch, wie sie selbst erklären, der Geist der Liederdichter hervor . . . Und sie sagen die Wahrheit, denn der Dichter ist ein luftiges, leicht beschwingtes, heiliges Wesen, und nicht eher imstande zu dichten, bis er, in Begeisterung außer sich gerät, seine Besinnung verliert." Und eine ähnliche Verherrlichung der genialen Extase gibt das kurze Wort Ovids: „In uns lebet ein Gott und erregt uns, daß wir erglühen." Der Psychologe

[1]) Franz Brentano, Das Genie.

Digitized by Google

teilt indessen die Ansicht nicht, daß die geniale Schöpfung etwas von jeder anderen Betätigung vollkommen Verschiedenes ist, sondern er gibt nur diese Zitate, um an ihnen seine entgegengesetzte Auffassung zu entwickeln. Nach seiner Darstellung ist das Genie in seiner Begabung begrenzt mit Bezug auf sein Gebiet wie auch mit Bezug auf seine Eigenart. Es besteht also dieser Meinung nach nur eine graduelle Unterscheidung zum Talent, über dieses erhaben durch feinere Empfindsamkeit für das ästhetisch Wirksame, ein Herausfühlen des künstlerisch Bedeutsamen und ein entsprechender Verzicht auf Nachahmung und Entlehnung berühmter Vorbilder.

Bei diesem Versuch, auf empirischem Wege und durch Analyse das Wesen des Genies in seinen Merkmalen zu erfassen, gelangt schließlich Brentano dazu, alle Stadien des künstlerischen Erlebens auf Assoziation und Gewohnheit zurückzuführen: auf den Gesetzen der Gewohnheit beruhen Gedächtnis und Stärkung der Einbildungskraft, sog. Eingebungen des Genies sind nur Früchte der Gewohnheit, entsprungen aus jenem besonderen Gefühl für das ästhetisch Wirksame. Aus der Gewohnheit erklärt sich schließlich die sukzessiv geniale Leistung des Individuums, und es erklären sich aus dieser selben Gewohnheit die genialen Schöpfungen einander folgender Künstler. Etwas mehr Eigenart läßt Elsenhans dem Genie zukommen, der sich in einem Vortrag auf dem ästhetischen Kongreß in Berlin mit dem „künstlerischen Genie und der Ästhetik" beschäftigte Zunächst freilich macht es den Eindruck, als ob auch er nur eine graduelle Steigerung gegenüber dem Talent zugibt. Die angeborene Naturgabe, das Talent des Dichters z. B ist im Prozentsatz von dem des Genies unterschieden. Das Genie erhebt sich über das Talent durch Intensität des Erlebens, die Unwillkürlichkeit, die Originalität, die Musterhaftigkeit und Vorbildlichkeit seines Schaffens. Über die Theorie Brentanos hinaus, mit der im übrigen diese Aufstellung viel Ähnlichkeit hat, ist hier die Originalität des Genies zugegeben. Andererseits wird von dem Philosophen viel von diesen Kennzeichen wieder zurückgenommen, wenn der Glauben an die Originalität des Genies eingeschränkt wird durch den Hinweis auf die Bedeutung der italienischen Reise für Goethe, die der vorausgegangenen ästhetischen Theorien für Schiller und Hebbel. Schließlich hält Elsenhans das richtunggebende Moment des Schaffens nur für möglich, wenn die schöpferische Phantasie dauernd unter der Kontrolle eines hoch entwickelten Verstandes steht. Diese Theorie nimmt den genialen Menschen nicht als Einheit, sie zerlegt die Ausdrucksformen seines Schaffens, sie sucht einem letzten Endes

Digitized by Google

unfaßbaren, der Empirie spottenden Phänomen auf dem Wege der Analyse, der Zergliederung beizukommen. Will man eine solche Genielehre nicht gelten lassen und sie wird alle diejenigen nicht befriedigen, die in dem genialen Schaffen etwas Unvergleichliches und Ursprüngliches sehen, so erwächst die Aufgabe, das Originelle in der genialen Künstlertat nachzuweisen: eine Aufgabe, die ganz besondere Schwierigkeiten bietet, wo es sich um ein Material handelt das dem Künstler anscheinend ganz zubereitet überliefert wird: in der Gestaltung der Sprache. Worin besteht hier seine Eigenart? Sie kann nur zu erblicken sein im sprachschöpferischen Akt

Das hat bereits Hamann erkannt mit seinem unvergleichlichen Scharfblick für die besondere Art genialer Offenbarungen. In seiner Definition des Genies auf sprachlichem Gebiet geht er in die Beantwortung der Sonderfragen nach Eigenart und Allgemeingültigkeit, nach Gesetzmäßigkeit oder Übergesetzlichkeit des sprachschöpferischen Genies heran. Denn Sprachschöpfung ist sein Wesen, sie beruht vielfach in der Überwindung des Gegebenen, im Zerstören belanglos gewordener Überlieferungen Für diese Eigenart findet Hamann die knappste und zugleich sicherste Definition; „Das Genie ist durchgebildetste Individualität, die sich in höchster Vollkommenheit in der Sprache im Stil symbolisiert[1])." Die Vollkommenheit der Selbstdarstellung braucht Kürze und Prägnanz, oft im Gegensatz zum Geschmack. Diese Erklärung steht im unbedingten Kontrast zu der Auffassung Franz Brentanos, wonach das Genie den gültigen Geschmack am instinktiv sichersten trifft und sie widerlegt in überzeugender Weise die zahme Geniedeutung des Psychologen. Denn in der Tat zerbricht das Genie oft überlieferte Werte, seinem gigantischen Ansturm weicht die bisherige Geltung. So folgert Hamann weiter: „Das Genie muß sich herablassen, Regeln zu erschüttern; sonst bleiben sie Wasser." Hier hören wir den Theoretiker der Sturm- und Drangperiode, die sich ja selbst wenig Jahrzehnte nach Hamanns Vorarbeit als die „Geniezeit" bezeichnet. Aber alle die jungen Dichter, die dieser Schule angehörten, glaubten zu sehr, im bloßen Ansturm gegen das Bestehende ihre Genialität erwiesen zu haben und die Literaturgeschichte hat den meisten von ihnen den Titel versagt, den sie sich selbst im kühnen Draufgängertum beilegten, sie gelten vor dem überzeitlichen Urteil nicht als Genies. Denn das Genie legitimiert sich nur darin, daß es außer den zerstörenden auch aufbauende Kräfte besitzt, die — oft

[1]) Hamann, Schriften VII, S. 238.

Digitized by Google

im Gegensatz zum geltenden Geschmack im Widerspruch zu einem ganzen Zeitalter — das Neue aus Eigenem herausgestalten. Oder — anders ausgedrückt — auch im scheinbaren Vernichten des Genies offenbart sich sein gestaltender Tatwille, Gundolf hat diese tiefste Äußerung des Genies das sich selbst Geheimnis ist, mit den Worten gedeutet: „Wir wissen aus der Geschichte, daß die großen Menschen oft ein Recht haben zu zerstören: Die großen Menschen selbst wissen es nicht, sie wissen nur, daß sie bauen und wirken müssen und wenn sie zerstören, so tun sie es um des Bauens, um der Sache willen[1])." Im sprachschöpferischen Akt sieht — lange vor dem modernen Deuter — Humboldt schon die Steigerung der genialen Kraft, die sich im Einzelnen fortsetzt, so wie sie ursprünglich im ersten Sprachgeschehen sich offenbarte. Danach liegt der Zusammenhang zwischen Sprachbau und den anderen Arten intellektueller Tätigkeit „vorzüglich in dem begeisternden Hauche, den die sprachbildende Kraft der Sprache in dem Akte der Verwandlung der Welt dergestalt einflößt, daß es sich durch alle Teile ihres Gebietes harmonisch verbreitet"[2]). Und Steinthal, der überhaupt das Wesen des Genies in dem Fehlen jeder Anregung, in der Selbsterregung als einer notwendigen Freiheit erblickt, fast die sprachschöpferische Tat des Genies als einen Akt höchster Synthese. Nach seiner Definition ist der Geist bei der Tätigkeit des Sprechens in sich geteilt: Als innerer Sprachsinn ist er aktiv, als zu verlautliche Vorstellung passiv, aber der geniale Geist macht die Zweiteilung nicht mit, er ist nur passiv durch sich selbst, d. h. er findet sich die Lautbilder für seine Vorstellungen. Ihm ist die Sprache nicht Gewand, sondern Bestandteil seines Wesens. Mit dieser Selbständigkeit dieser unbeeinflußten Sicherheit hängt es zusammen, daß die Sprache ihre entscheidende Umgestaltung durch die geniale Dichterpersönlichkeit erfährt. Die ständige Bestimmbarkeit der Sprache wird besonders deutlich bei einer großen Genialität[3]).

Nicht aus der Wirkung, sondern lediglich aus dem Sein, dem besonderen Sein, erklärt Gundolf das Wesen des Genies. Sein Goethe ist ja nichts anderes als die Durchleuchtung des Einmaligen, in dieser Vollkommenheit und zugleich Eigenart nie Wiederkehrenden. Im allerunbedingtesten Gegensatz zu Franz Brentano sieht er das Genie nicht nur als Steigerung des Talents, überhaupt nicht als eine irgendwie meßbare Größe an. Diese — aus Ehrfurcht und Verehrung — ge-

[1]) Gundolf, Goethe, S. 445.
[2]) Humboldt, Sprachbau und geistige Entwicklung, S. 35.
[3]) Steinthal, S. 61.

Digitized by Google

wonnene Genieauffassung bedeutet nun selbstverständlich nicht Verzicht auf Deutung: wie tiefsinnig ist die — hier nur andeutbare — Auslegung Goethescher Genialität, bei der die Äußerungen des formenden Bewußtseins nur der getreue Index dessen sind, was in der dunklen Tiefe und Mitte vorgeht. „Die Helle ihrer Glut, der Logos ihres Eros“[1]; noch bedeutet sie Verzicht auf Einreihung, d. h. Offenbarung des Genies aus den besonderen Forderungen einer Epoche: „Es ist beinahe das Zeichen und die Aufgabe der schöpferischen Genien geworden, dem menschlich — individuellen Gehalt gegenüber den Gattungen immer wieder und wieder zum Durchbruch zu verhelfen ... Während im Altertum der Schöpfergeist vor allem Vollender der Gattung war, ist er in der modernen, individualisierenden Welt vor allem Zersprenger der Gattung. Während im Altertum die Gattung das Maß des großen Menschen war, ist seit der Renaissance der Mensch das Maß, der Richter oder der Vernichter der Gattung[2].“ Immer aber ist es die Schöpfertat, die Urschöpfung, die das Genie vom gewöhnlichen Menschen scheidet. Genialität und Schöpferkraft werden fast identifiziert.

Ist die Tatsache der Sprachentstehung vielleicht der höchste Ausdruck menschlicher Schöpferkraft, wie in Herders Auffassung: „Sprachwerdung Gottes in den großen Sprachdenkmalen der Menschheit,“ so setzt sich dieses Werk fort in der Leistung jedes Einzelnen der die Sprache bereichert, zu ihren Quellen zurückführt und die in ihr angelegten Tendenzen in irgendeiner Weise zur Vollendung führt.

Darum erstreckt sich — wiederum in Auslegung Herderscher Gedankengänge durch Gundolf — „Sprache als Geistwerdung der wirkenden und immer werdenden Kraft ... von dem Geist der ebräischen Poesie und Homer an bis zu den Stimmen der Völker zu der völligen Eroberung Shakespeares“[1]. Genialität ist hier wie auf jedem anderen Gebiet Originalität, die Unmöglichkeit der Messung am Schema. So führt ein weiter, aber in sich einheitlicher, geschlossener und folgerichtiger Weg von der Anfangssprache zur Sprache des stilbildenden Dichters und der Ring schließt sich, in dem der letztere oft freiwillig, oft aus derselben instinktiven Urkraft an das lebensvolle und primitive Urbild anknüpft oder auch eigene Sprachformen von ähnlicher Fülle und quellendem Reichtum schafft. Darum ist eine Gedankenverbindung hergestellt die von dem Ursprung der Sprache zu den ästhetischen Merkmalen der Sprache und schließlich zur Dichtersprache führt.

[1]) Gundolf, S. 19.
[2]) Gundolf, S. 19.

Digitized by Google

Schluß.

Die Betrachtung der Sprache als einer Angelegenheit künstlerischer Betätigung hat eine Tatsache mit besonderer Deutlichkeit hervortreten lassen, die sich bei verschiedenen Anlässen merkbar macht und auch bei der Behandlung der Sprache des Genies in den Vordergrund rückte: daß nämlich eine innere Übereinstimmung zwischen der Einzelsprache und der Sprache des Menschengeschlechts besteht. Dieser Parallelität ist Wilh. von Humboldt besonders nachgegangen. Die Verteilung des Menschengeschlechts in Völker- und Völkerstämme und die Verschiedenheit der Sprachen und Mundarten hängen hiernach unmittelbar miteinander zusammen, stehen aber auch in Verbindung mit einer dritten höheren Erscheinung, der Erzeugung menschlicher Geisteskraft. Indem so Geisteseigentümlichkeit und Sprachgestaltung eines Volkes in vollkommener Innigkeit und Verschmelzung miteinander erblickt werden, ist der Begriff der Volksindividualität eingeführt, der es ermöglicht, daß dieselbe Auswirkung schöpferischer Kräfte im Volke wie in der Einzelpersönlichkeit sich erkennen läßt, nach Humboldts Wort Voraussetzung „für große Individualität innerhalb der Nationen" geworden ist. Diesem Gedanken hat der Philosoph in den verschiedensten Wendungen Ausdruck verliehen, er zieht sich wie ein Refrain durch die Folge seiner Beweisführungen: „So wundervoll ist in der Sprache die Individualisierung innerhalb der allgemeinen Übereinstimmung, daß man ebensorichtig sagen kann, daß das ganze Menschengeschlecht nur eine Sprache, als daß jeder Mensch eine besondere besitzt[1])."

Ist so der Ausfluß allgemeiner menschlicher Geisteskraft und individualistische Sprachgestaltung des Einzelnen auf dieselben Anlagen zurückzuführen, so gehen — dem parallel — auch Arbeit der Sprachbildung und poetisches Schaffen Hand in Hand, das nicht nur in den gleichen Mitteln der Sprachbereicherung den Schmuckformen

[1]) Humboldt, a. a. O. S. 47.

Digitized by Google

und Ornamenten besteht, die der Sprache Charme und Fülle geben, sondern auch in dem „spontanen Walten der Phantasie und Assoziationstätigkeit". Was somit als zweiter Gedanke aus den einzelnen Untersuchungen hervortrat, war die übereinstimmende künstlerische Disposition bei einem jeden Sprachprozeß, der nicht nur überkommene Werte vermittelte oder benutzte. Jede Sprache ist am Anfang Kunst, mag sie sich als der elementare Ausdruck eines ersten Verständigungsmittels losringen, das doch sofort durch sinnvolle Verwendung von Klängen und Lauten über das primitive Bedürfnis hinauswächst oder mag sie in einem Dichter zur Neugestaltung drängen.

Und indem so Sprachbildung und poetische Schöpferkraft als dasselbe erscheinen führt die Sprache zur höchsten Kunst, höher als alle anderen Künste. Auch dieses ist ein Kriterium, das in der Bewertung durch Sprachphilosophen und Grammatiker, Literarhistoriker und Ästhetiker immer wieder hervortritt. So ist sie von dem größten sprachschöpferischen Genie, von Goethe beurteilt worden, der sie als Kunst an sich hinstellt: „Sprache ist ja auch eine Kunst, eine Poesie, d. h. eine Darstellung und umfassender als alle übrigen Künste. Sie involviert das Ideelle Abstrakte der Plastik, das Mannigfaltige, Sinnliche der Malerei, das Anregende, Andeutende der Musik . . . Sie erhebt sich aber über alle diese Künste, ob sie ihnen gleich im einzelnen nachstehen muß, dadurch, daß sie diese Künste selbst erst zu etwas macht und sie durch Ideen, deren sie allein fähig ist, zu etwas erhebt, d. h. zu Stil, Geschmack usw., denn sonst würden alle diese Künste nur rohe Nachahmung der Natur bleiben." So ist hier der Sprache ein alle Künste überbrückendes Ziel gesetzt: da sie nichts mehr mit irgendwelchen Naturgegenständen gemein hat, ihr Material ein eignes, Geist geborenes ist, stellt sie ein Phänomen dar, das nur an sich selbst gemessen werden kann. Das drückt das Goethewort aus, daß sie die anderen Künste zu Ideen erhebt, da sie allein deren fähig ist, kein Abdruck des Gegenstandes an sich, sondern ein vom Geist erzeugtes Symbol ist.

Die Entwicklung der Sprache als Ausfluß künstlerischer Anlage findet ihre potenzierte Verwirklichung in der Sprache des Dichters. Darum mußte unsere Darstellung nicht nur in der Behandlung der Dichtersprache ausmünden, sondern es mußte auch der Versuch unternommen werden, in der Sprache der Poesie noch einmal den Gesamtprozeß wiederspiegeln zu lassen. Das bedeutete, daß der Dichter zunächst die Urbedeutung der Sprache aufdeckt. Das erschien bei ihm nicht, oder doch nur ausnahmsweise als bewußt archaische An-

Digitized by Google

wendung, sondern es handelte sich hier um einen immanenten Zusammenhang. Das Naive, Kindliche, Einfache des Dichters führt ihn zum Urhaften der Sprache zurück. Hierin beruht die hervorgehobene Verbindung der ganz großen Lyriker (Goethe) mit dem Volkslied. Als zweites kommt das Gewordene in der Dichtersprache. Hier erscheint der Dichter als historisches Wesen, als Vermittler des Gefühls- und des Stimmungsgehaltes der Worte, den sie durch die Jahrhunderte ausgebildet haben. Und aus diesen beiden notwendigen Einwirkungen erhebt auch die individuelle Dichterleistung, die Tat des Genies, des Sprachvermehrers, der neue Bedeutungen hinzubringt. In seiner Vollendung als Genie ist er richtunggebend. Über die individuellen Unterschiede hinaus muß sich in ihm eine Gesetzlichkeit und zwar bei ihm als Dichter die „Gesetzlichkeit des ästhetischen Fühlens" ausprägen. Durch diese Notwendigkeit übersteigt es die Grenzen der Individualität, als höchst entwickeltes Individuum erweitert es sich, so wie Hebbel es ausdrückt, zum All, die höchste Entfaltung des Ich bedeutet damit zugleich Entäußerung des Ich und der Zusammenhang zwischen Allgemeinsprache und individueller Dichtersprache ist in einer höheren Sphäre wieder hergestellt.

G. Pätz'sche Buchdr. Lippert & Co. G. m. b. H., Naumburg a. d. S.

Digitized by Google

VERLAG VON FELIX MEINER IN LEIPZIG

Herders Philosophie.

Ausgewählte Denkmäler a. d. Werdezeit der neuen deutschen Bildung.

Herausgegeben von

Horst Stephan, a. o. Professor an der Universität Marburg.

1906. XLIV, 275 u. 35 S. Preis **M.** 12.50, geb. M. 18.75.

Bei Jean Paul findet sich die Bemerkung: „Herder ist nicht ein Stern unter Sternen, sondern ein Sternenbündel, ein halbes Dutzend Genies auf einmal." In vorliegender Auswahl zeigt sich deutlich jene glänzende Vielgestaltigkeit auch auf philosophischem Gebiet.

Leipziger Zeitung.

Daraus einzeln (Taschenausgabe der Philosophischen Bibliothek):

Herder, Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. M. 2.25
Herders Religionsphilosophie . . . . . M. 3.—
Herders Sprachphilosophie . . . . . M. 2.25

Wilhelm von Humboldt.

Ausgewählte philosophische Schriften.

Mit ausführlicher Einleitung herausgeg. von Dr. **Joh. Schubert.**

1910. XXXIX, 222 S. Preis M. 11.50, geb. M. 18.—.

Inhalt: I. Zur Ästhetik: Über Goethes Hermann und Dorothea. Kap. I—XII. — Über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung. — Rezension von Goethes zweitem römischen Aufenthalt . . . . . S. 1—79

II. Zur Geschichtsphilosophie: Über die Aufgabe des Geschichtschreibers. — Betrachtungen über die bewegenden Ursachen der Weltgeschichte. — Latium und Hellas oder Betrachtungen über das klassische Altertum . . . . . S. 80—134

III. Zur Sprachphilosophie: Über das vergleichende Sprachstudium in Beziehung auf die verschiedenen Epochen der Sprachentwicklung . . . . . S. 135—157

IV. Zur Religionsphilosophie: Über die unter dem Namen Bhagavad-Gîtâ bekannte Episode des Mahâ-Bhârata . . . . . S. 158—203

V. Zur Pädagogik: Über die innere und äußere Organisation der höheren wissenschaftlichen Anstalten in Berlin . . . . . S. 204—215

Register.

Alles, was Humboldt schreibt, und seien es die geringfügigsten Erlasse, ist voller Ideen, seine Verordnungen als Gesandter und preußischer Staatsbeamter zeigen eine Großzügigkeit des Denkens, die von den „noch vielfach nach den alten Komödienrezepten kleinlichen Versteckt-spielens arbeitenden Diplomaten Europas" wesentlich abweicht und ein Hauptgrund seiner Erfolge ist. Seine fruchtbare Beschäftigung mit unseren Klassikern, sein tiefes Eingehen auf ihre dichterischen Pläne und Gedanken, seine Beurteilung ihrer Werke, sein genialer staatsmännischer Blick, der das politische Vermächtnis eines Stein in seinem Ressort der Verwirklichung entgegenführt, vor allem seine unsterbliche Leistung, die Gründung der Berliner Universität im Jahre 1810, alles dies zeugt von einem herrlich in die Tat des Lebens übersetzten Idealismus und macht seinen Urheber über alle von Fach und Beruf begrenzten Begriffe hinweg zum „Philosophen der Humanität".

Der Tag.

Daraus einzeln (Taschenausgabe der Philosophischen Bibliothek):

Humboldt, Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers . . . M. 1.50
Humboldt, Über das vergleichende Sprachstudium . . . . . M. 1.50

Kants Kritik der Urteilskraft.

Neu herausgegeben und eingeleitet von Prof. Dr. **Karl Vorländer.**

4. Auflage. 1913. 38, 378 und 36 S. Preis M. 12.50, geb. M. 18.75.

Die neue Ausgabe, welche die letzte zu Kants Lebzeiten erschienene (3.) Auflage zugrunde legt, beruht auf erneuter genauer Textrevision. Außerdem bietet sie eine knappgefaßte historische und systematische Einleitung, die über die Entstehungsgeschichte des Werkes, über sein ästhetisches und teleologisches Prinzip und über die wichtigsten literarischen Hilfsmittel orientiert, sodann ein ausführliches Personen- und Sachregister. „Ich stehe nicht an, diese Ausgabe eine Zierde der Philosophischen Bibliothek zu nennen."

Preußische Jahrbücher.

Digitized by Google

VERLAG VON FELIX MEINER IN LEIPZIG

Die Seherin von Genf.

Von

Theodor Flournoy.

Mit Vorwort von Max Dessoir.

Autorisierte Übersetzung.

Experimentaluntersuchungen zur Religions-Unterbewußtseins- und Sprachpsychologie. Herausgeg. u. eingeleitet von G. Vorbrodt.

1914. XXIII, 556 S. Preis M. 40.—, in Ganzleinen geb. M. 50.—.

Das Werk ist die beste und gründlichste Untersuchung der Bewußtseinszustände eines sogenannten „Mediums", die wir bisher überhaupt besitzen, unübertrefflich an Sorgfalt der Beobachtung und Analyse, unermüdlich in der Aufhellung zunächst undurchsichtiger Tatbestände, vorbildlich objektiv in der Beurteilung der für die theoretische Erklärung bestehenden Möglichkeiten. **Dr. Österreich im Literarischen Zentralblatt.**

Die Begründer der modernen Psychologie
Lotze, Fechner, Helmholtz, Wundt.

Von **Stanley Hall,**

President of Clark University, Worcester, Mass.

Deutsch von Raymund Schmidt.

Mit Einführung von Max Brahn.

1914. XXVIII, 392 S. Preis M. 18.75, in vornehmem Halbleinenband M 31.25.

Entgötterung.

Ein geistesgeschichtlicher Entwurf.

Von

Erich Hahn.

1920. Holzfreies Papier. Preis vornehm gebunden M. 15.—.

Durch eine tiefe Einfühlung in das Wesen des modernen politischen und künstlerischen Expressionismus tastet sich der Verfasser an den Trümmern der alten Kultur vorbei zu den Fundamenten eines neuen Reiches des Lebens.

Die
philosophische Krisis der Gegenwart.

Von **Karl Joël.**

2. Auflage. 1919. 65 S. M. 3.60.

Es leben nicht allzuviel deutsche Gelehrte unter uns, deren Wort den Glanz und die Farbenfülle von Joëls jugendfrischer und künstlerischer Sprache hat. Vielleicht ist er mit Wilh. Dilthey der einzige Philosoph seit Nietzsche, dem wieder die Steigerung und Hingerissenheit der Rede gegeben ist, die eigenwillige und menschenschöpferische Sprache, Wortkunst tiefer Weisheit voll, und dabei immer das Bekenntnis von der Welt als organische Einheit.

Neue freie Presse.

Digitized by Google

VERLAG VON FELIX MEINER IN LEIPZIG

Friedrich Nietzsche.

Sein Leben und sein Werk.

Von

Raoul Richter.

1917. VIII, 356 S.

Dritte vermehrte Auflage. Preis M. 15.— in vornehmem Halbleinenband M. 30.—.

Was vor dem Erscheinen dieses Buches über Nietzsche geschrieben wurde, ist geistreiche Konstruktion, mehr oder weniger persönlich gefärbtes Räsonnement, psychologische Interpretation, Ausdeutung einzelner stark hervortretender Gedankengänge. Des ganzen, weit ausgebreiteten, schwer zu übersehenden Stoffes wirklich Herr zu werden, das war bisher keinem auch nur annähernd gelungen. R. Richter aber gelang es. Nur seinem geschulten philosophiegeschichtlichen Sinn, seiner Fähigkeit des Nachempfindens und Nachdenkens, seiner Kunst das Verwickelte aufzulösen und zu logischen Einheiten zusammenzuschließen, also einem gleichsam organisierenden Blick gelang es, hinter den gewaltigen Laub- und Blütenmassen dieser farbenreichen Philosophie den Stamm und die Zweige zu entdecken, die das alles tragen.

Zeitschrift für Philosophie.

Pessimismus, Nietzsche und Naturalismus

mit besonderer Beziehung auf die Religion.

Von **D. August Dorner.**

1911. VIII, 328 S. Preis M. 15.—, in Ganzleinen geb. M. 25.—

Annalen der Philosophie.

Mit besonderer Rücksicht auf die Probleme der Als-Ob-Betrachtung in Verbindung mit namhaften Vertretern der Einzelwissenschaften (Karl Heim, Paul Krückmann, Emil Abderhalden, Moritz Pasch, Paul Volkmann, Adolf Hansen, Ludwig Pohle, Konrad Lange, Erich Becher, Ernst Bergmann, Hans Cornelius, Karl Groos, Kurt Koffka, Arnold Kowalewski) herausgegeben von **Hans Vaihinger** und **Raymund Schmidt.**

Bd. I: 1919. VIII, 681 S. M. 100.— (in Halbpergament geb. M. 125.—)
Bd. II_1: 1920. 144 S. M. 25.—
Bd. II_2: 1920. 187 S. M. 30.—

Diese für die Entwicklung des modernen Geisteslebens außerordentlich bedeutsame Zeitschrift behandelt mit Vorliebe sprachpsychologische Probleme. Es sei besonders hingewiesen auf den in den letzten Heften enthaltenen grundlegenden Aufsatz von Richard Müller-Freienfels: Rationales und Irrationales Erkennen, ein Beitrag zur Psychologie und Kritik der Sprache.

Aus den Besprechungen: Aller Voraussicht nach wird die Zeitschrift bald eine ebenso große Bedeutung haben, wie sie den (ebenfalls von Vaihinger begründeten) „Kantstudien" eignet. Jeder, der in irgendeiner Beziehung zur Philosophie steht, wird genötigt sein, die Entwicklung, welche die Fiktionstheorie nehmen wird, zu verfolgen, und er wird sich mit dem Fiktionalismus auseinandersetzen müssen, der jedenfalls eine vorzügliche Eigenschaft hat: er kann und wird viele aus dem „dogmatischen Schlummer" erwecken. Rudolf Eisler in „Die Wage".

Die angegebenen Preise können unter den heutigen Verhältnissen nur freibleibend sein. Zu den Preisen tritt der Sortimentsaufschlag.

Digitized by Google

Leipzig, den 6. 12. 20.
Kurzestr. 8.

An die Redaktion d.
„Psychological Review"

Anbei erlaube ich mir, Ihnen zur Besprechung in Ihrem geschätzten Blatte ein Exemplar des soeben in meinem Verlage erschienenen Werkes:

Hamburger, Vom Organismus d. Sprache.

Preis brosch.: 26. – geb.: –

zu übersenden, mit der Bitte, mir zwei Beleg-Exemplare der betreffenden Nummern Ihres geschätzten Blattes f. Zt. übermitteln zu wollen.

Hochachtungsvoll

Felix Meiner.

Digitized by Google

Digitized by Google

Florentinische Introduktion

zu einer Philosophie der Architektur und der schönen Künste. Von Leopold Ziegler. 1912. 194 Seiten. In vornehmem Geschenkband mit 9 Bildtafeln. Preis M. 4.—

Wer die Florentiner Kunstliteratur einigermaßen beherrscht und dann dieses Buch in die Hände bekommt, wird sich mit Neugier und Geduld in die keineswegs alltäglichen Gedankengänge hineinleben, in die es führt. Vertraute Kunstwerke, die man so oft schon freudig genossen, zeigen sich plötzlich, philosophisch gewertet, in ganz neuem Lichte. Schönheiten, die man häufig bewundert, Härten und Mängel, die einen stets gestört, sie finden hier zum ersten Male eine logische Definition von zwingender Klarheit.

Deutsche Literaturzeitung.

Deutsche Romfahrer

Von Winkelmann bis Böcklin. Von Dr. H. Smid. 2. Ausgabe. 1919. Lex.-Oktav. XV, 295 Seiten. Holzfreies Papier! Preis M. 6.—, in vornehmem Geschenkband M. 8.50.

Wer sich gleich unseren großen Geistern in das Kunstleben Roms vertiefen will, wer das sucht, was Goethe in so großem Maße in der ewigen Stadt gefunden hat, der wird in diesem Buche nicht vergeblich blättern.

Träume auf der Asphodelosinsel

Ein philosophisches Trostbüchlein in Versen. Von Otto Fürth. 1920. II, 229 Seiten. Holzfreies Papier! Preis in reizvollem Pappband M. 7.—.

In Traumgesichten ziehen die Gestalten der großen Denker am Leser vorbei, Zwiegespräche haltend, plaudernd von den Menschheits- und Ewigkeitsfragen, die ihr und unser Herz bewegen.

Eingebettet in wundervoll plastische, klassische Landschaftsbilder und Stimmungen erscheinen diese Gespräche überaus lebenswahr. Wahren Trost spenden sie in dieser Zeit seelischer Ratlosigkeit allen Haltsuchenden.

Herder als Faust

Von Günther Jakoby. 1911. XII, 485 Seiten. Preis M. 7.—, in Leinwand gebunden M. 8.50.

Herder ist Faust. Wie Gedanken und Streben des großen Anregers H. überall im Faust auftauchen und seine Gestalt durchschimmert, das führt J. glänzend, anregend und geistvoll aus: mehr als eine ganze Reihe von Dutzendkommentare gibt so ein Werk vom Wesen der Dichtung und tiefer regt es an, sie zu durchleben. *Literar. Jahresbericht des Dürerbundes.*

Teuerungsaufschlag des Verlages 150%

VERLAG VON FELIX MEINER IN LEIPZIG

Digitized by Google

Princeton University Library
32101 073631614

Fichte, der Erzieher zum Deutschtum

Von E. Bergmann. 1915. VII, 340 Seiten.
Preis M. 5.—, in vornehmem Halbleinenband M. 10.—.

Das ganze umfangreiche Buch ist in B.s glänzendem Stil geschrieben. Es läßt Fichte selbst reichlich zu Worte kommen und ist wohl geeignet, ein größeres Publikum für die Fichtesche Philosophie zu gewinnen und es zur Beschäftigung mit Fichte anzuregen. *Deutsche Literaturzeitung.*

Der Sinn der gegenwärtigen Kultur

Ein philosophischer Versuch. Von Jonas Cohn. 1914. XI, 297 Seiten. Preis M. 8.—, gebunden M. 13.—.

Es gibt wenige, die ganze Weite des geistigen Daseins so tief durchdringende und geistvoll beleuchtende, dabei philosophisch so tief gegründete Werke wie dieses Buch. Es ist ein erlebtes Buch, in dem sich die Kämpfe der Gegenwart spiegeln. *Zeitschrift für den deutschen Unterricht.*

Spinoza-Brevier

Zusammengestellt und mit einer Einleitung versehen von Artur Liebert. 2. Auflage. 1918. XXXIV, 169 Seiten.
In elegantem Pappband M. 4.—.

. . . Allen, die nicht nötige Muße und Geduld aufbringen können, zu den Originalwerken der Philosophen zu greifen, denen jedoch jene „große und freie Aussicht über die sinnliche und sittliche Welt", die sich Goethe aus Spinozas Schriften „aufzutun schien", von Interesse sein mag, sei Lieberts Brevier bestens befohlen. *Wiener Fremdenblatt.*

Grundriss der Ästhetik

Von Benedetto Croce. 1913. IV, 85 Seiten. Preis M. 2.—.

Diese knappe und klare Einführung ist uns willkommen; sie zeugt von dem warmen und feinsinnigen Kunstempfinden Croces.
Deutsche Literaturzeitung.

Das Buch ist klar und allgemeinverständlich geschrieben. Zur Lektüre bedarf es keiner philosophischen Vorkenntnisse. *Christliche Freiheit.*

Essays

Von Raoul Richter. 1913. XV, 416 Seiten. Preis M. 3.60.

Aus der Geschichte des Denkens Impulse für den Aufbau einer energischen Lebensgestaltung zu gewinnen, deren höchstes Gut die ästhetische Persönlichkeit innerhalb einer von Sittlichkeit getragenen Gesellschaft ist, das ist das Ergebnis dieser Arbeit. Sie bietet in ihrer volkstümlichen Art eine treffliche Einleitung in die größeren Schriften dieses Mannes, der mit allen Fibern seines reichen Herzens an die Möglichkeit einer freieren, reicheren Zukunft philosophischer Menschheit dachte. *Pester Lloyd.*

Teuerungsaufschlag des Verlages 150%

VERLAG VON FELIX MEINER IN LEIPZIG

Metzger & Wittig, Leipzig. 330

Digitized by Google